

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**GÖÇ SİNEMASININ KURAMSAL TEMELLERİ: TÜRK SİNEMASINDA İÇ GÖÇ
VE ALMANYA'YA EMEK GÖÇÜ ÖRNEKLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Kemal Fırat ÇAKKALKURT

İstanbul, 2015

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**GÖÇ SİNEMASININ KURAMSAL TEMELLERİ: TÜRK SİNEMASINDA İÇ GÖÇ
VE ALMANYA'YA EMEK GÖÇÜ ÖRNEKLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Kemal Fırat ÇAKKALKURT

Danışman: Prof. Dr. Zeynep ÇETİN ERUS

İstanbul, 2015



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi KEMAL FIRAT ÇAKKALKURT'nın GÖÇ SİNEMASININ KURUMSAL TEMELLERİ: TÜRK SİNEMASINDA İÇ GÖÇ VE ALMANYA'YA EMEK GÖÇÜ ÖRNEKLERİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 06.07.2015 tarih ve 2015-25/13 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliğiyle Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 20.07.2015

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

1.	Tez Danışmanı	Doç. Dr. ZEYNEP ÇETİN ERUS	
2.	Jüri Üyesi	Yrd. Doç. Dr. ULAŞ SUNATA	
3.	Jüri Üyesi	Prof. Dr. ESRA BİRYILDIZ	

ÖZET

GÖÇ SİNEMASININ KURAMSAL TEMELLERİ: TÜRK SİNEMASINDA İÇ GÖÇ VE ALMANYA'YA EMEK GÖÇÜ ÖRNEKLERİ

Kemal Fırat ÇAKKALKURT

Yüksek Lisans, Sinema Bölümü

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Zeynep ÇETİN ERUS

Temmuz, 2015

Bu çalışmanın amacı, ulus ve göç kavramları arasında mevcut olan sosyolojik ilişkiyle paralel olarak ulusal sinema ve göç sineması kavramları arasında bir ilişki kurmaktır. Bu bakımdan, bir hayali cemaat olarak ulus kavramının yaratılma sürecinde homojen bir kültüre sahip olmanın önemi vurgulanmış, küreselleşme süreciyle bu homojenleşmenin nasıl kesintiye uğradığı tartışılmış ve küresel bir kültür akışı sağlayan göç hareketlerinin bu süreçteki rolü ayrıntılı olarak sunulmuştur. Ulus kavramını yapı bozuma uğratan göç hareketlerinin bir uzantısı olarak ulusal sinema ve göç sineması arasında mevcut olan karşıtlıklar kuramsal temellere oturtulduktan sonra, göç sinemasının kavramsal, tematik ve endüstriyel boyutları incelenerek genel çerçevesi çizilmiştir. Ortaya koyulan kuramsal tartışmalar, Türkiye'deki iç göç hareketleri ve Almanya'ya emek göçü hareketinin sinemadaki temsilleri üzerinden pratik düzlemde sınanmıştır. *Gurbet Kuşları* (1964), *Gelin* (1973), *Annemin Şarkısı* (2014), *Dönüş* (1972), *Almanya Acı Vatan* (1979), *Ölmez Ağacı* (1984), *Berlin in Berlin* (1993) ve *Yaşamın Kıyısında* (2007) filmleri analiz edilerek göç sinemasının genel nitelikleri belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ulus, Küreselleşme, Göç, Ulusal Sinema, Göç Sineması

ABSTRACT

THEORETICAL FOUNDATIONS OF CINEMA OF MIGRATION:
A CASE STUDY OF LABOUR MIGRATION TO GERMANY AND INTERNAL
MIGRATION IN TURKISH CINEMA

Kemal Fırat ÇAKKALKURT

Master of Arts, Cinema Department

Advisor: Prof. Dr. Zeynep ÇETİN ERUS

July, 2015

Aim of this research is to establish a relationship between national cinema and cinema of migration in parallel with the sociological one between the concepts of nation and migration. In this respect, the importance of homogenous culture in the creation of a nation is emphasized, how this homogenization is interrupted by the process of globalization is discussed, and the role of migration that generates a global cultural flow in this process is presented in details. After the conflict between national cinema and cinema of migration as an extension of migration flows which deconstruct the concept of nation are grounded on theoretical foundations, general frame of the cinema of migration is formed by the study of its conceptual, thematic and industrial aspects. Theoretical discussions that had been set forth are tested on practical level over the representations of internal migration flows in Turkey and labour migration to Germany in cinema. General features of cinema of migration are determined by the analyses of *Gurbet Kuşları* (1964), *Gelin* (1973), *Annemin Şarkısı* (2014), *Dönüş* (1972), *Almanya Acı Vatan* (1979), *Ölmez Ağacı* (1984), *Berlin in Berlin* (1993) and *Yaşamın Kıyısında* (2007).

Keywords: Nation, Globalization, Migration, National Cinema, Cinema of Migration

ÖNSÖZ

Öncelikle, tez çalışmam boyunca değerli yorumlarını, eleştirilerini, sabrını ve ilgisini benden esirgemeyerek tezimin her aşamasında beni yönlendiren ve destekleyen danışman hocam Prof. Dr. Zeynep ÇETİN ERUS'a, görüşleriyle tezimin şekillenmesine katkıda bulunan ve bana değerli zamanını ayıran Yrd. Doç. Dr. Ulaş SUNATA'ya ve tez savunmam sırasında değerli yorum ve önerileriyle tezimin son şeklini almasına yardımcı olan saygıdeğer hocam Prof. Dr. Esra BİRYILDIZ'a en içten teşekkürleri borç bilirim. Ayrıca, akademik kariyer yolculuğumuzdaki birlikteliğimiz dolayısıyla tez çalışmam boyunca beni daima destekleyen akademisyen dostum Safa CANALP'e yaptığımız fikir alışverişleri için çok teşekkür ederim.

Tüm akademik yaşantım boyunca olduğu gibi tez çalışmam sırasında da bana olan sınırsız inanç ve güvenlerini esirgemeyerek maddi ve manevi destek sunan babam Hüseyin ÇAKKALKURT'a, annem Hediye ÇAKKALKURT'a, ablam Aslıcan ÇAKKALKURT'a ve tez çalışmamın tamamlanmasında en büyük etken olan hayat arkadaşım Selin YETİMOĞLU'na çok teşekkür ederim. Onlara çok şey borçluyum.

Kemal Fırat ÇAKKALKURT

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
TABLO LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. ULUS VE GÖÇ.....	4
1.1. Ulus Kavramı ve Ulus Devlet Modeli.....	4
1.2. Küreselleşme Hareketinin Ulus Devlete Etkisi.....	12
1.3. Göç Kavramına Sosyolojik Yaklaşımlar.....	17
2. SİNEMADA ULUSALLIK VE GÖÇ	31
2.1. Sinema, Ulus ve Ulus Devlet İlişkisi.....	31
2.2. Sinemada Göç Olgusu ve Göç Sinemasının Kuramsallaştırılması.....	39
2.3. Göç Sinemasının Genel Nitelikleri.....	42

3. TÜRKİYE'DEN GÖÇ SİNEMASI ÖRNEKLERİ.....	49
3.1. İç Göç Hareketleri ve Sinemaya Yansımaları.....	49
3.1.1. Yoğunlaşma Öncesi (1950-1960).....	50
3.1.1.1. Gurbet Kuşları (1964).....	51
3.1.1.1.1. Filmin Künyesi.....	51
3.1.1.1.2. Filmin Kısa Öyküsü.....	51
3.1.1.1.3. Filmin Analizi.....	52
3.1.2. Kentleşme (1960-1980).....	59
3.1.2.1. Gelin (1973).....	60
3.1.2.1.1. Filmin Künyesi.....	60
3.1.2.1.2. Filmin Kısa Öyküsü.....	60
3.1.2.1.3. Filmin Analizi.....	61
3.1.3. Ters Kutuplaşma (1980-2000)	66
3.1.3.1. Annemin Şarkısı (2014).....	67
3.1.3.1.1. Filmin Künyesi.....	67
3.1.3.1.2. Filmin Kısa Öyküsü.....	67
3.1.3.1.3. Filmin Analizi.....	67
3.2. Almanya'ya Emek Göçü ve Sinemaya Yansımaları.....	70
3.2.1. Misafir İşçi Sistemi Dahilinde Emek Göçü (1961-1972).....	71
3.2.1.1. Dönüş (1972)	73
3.2.1.1.1. Filmin Künyesi.....	73
3.2.1.1.2. Filmin Kısa Öyküsü.....	73
3.2.1.1.3. Filmin Analizi.....	74
3.2.2. Aile Birleşmesi Yasasının Ardından Aile Bireylerinin Almanya'ya Gelmesi (1973-1979).....	83
3.2.2.1. Almanya Acı Vatan (1979).....	84
3.2.2.1.1. Filmin Künyesi.....	84
3.2.2.1.2. Filmin Kısa Öyküsü.....	85

3.2.2.1.3. Filmin Analizi.....	85
3.2.3. Türkiye’deki Askeri Darbe Sonrasında Sığınmacıların Almanya’ya Yerleşmesi (1980-1988).....	91
3.2.3.1. Ölmez Ağacı (1984)	94
3.2.3.1.1. Filmin Künyesi.....	94
3.2.3.1.2. Filmin Kısa Öyküsü.....	94
3.2.3.1.3. Filmin Analizi.....	95
3.2.4. Berlin Duvarı’nın Yıkılması ve Sonrası (1989-1998).....	98
3.2.4.1. Berlin in Berlin (1993)	100
3.2.4.1.1. Filmin Künyesi.....	100
3.2.4.1.2. Filmin Kısa Öyküsü.....	100
3.2.4.1.3. Filmin Analizi.....	101
3.2.5. Yeni Vatandaşlık Yasasının Kabul Edilmesi (1999 - sonrası).....	106
3.2.5.1. Yaşamın Kıyısında (2007)	108
3.2.5.1.1. Filmin Künyesi.....	108
3.2.5.1.2. Filmin Kısa Öyküsü.....	108
3.2.5.1.3. Filmin Analizi.....	109
4. SONUÇ.....	114
TABLolar.....	118
KAYNAKÇA.....	119

TABLO LİSTESİ

	Sayfa No
Tablo 1 : Göç Eden Nüfusun Yerleşim Yerlerine Göre Dağılımı.....	117

GİRİŞ

Sinema, her zaman göç ile sıkı bir ilişki içinde olmuştur. Özellikle 2. Dünya Savaşı'nın ardından bir 'sanat' olarak hızla kurumsallaşan sinema, 'gerçek' ile daha güçlü bağlar kurmuş ve anlatılarında 'hayata' daha fazla yer vermeye başlamıştır. Bu doğrultuda, sinemanın hayatın aynası olduğu fikri yaygın olarak kabul görmüş ve halen görmektedir. Haliyle, insanlık tarihiyle yaşıt olan göç olgusunun da sinemayla ilişkisiz olması düşünülemez. Aksine, göç ve sinema arasında temsile dayalı bir ilişkinin ötesinde, çok boyutlu bir etkileşim söz konusudur. Sinema ve göç, birbirlerini karşılıklı olarak beslemektedir. "Biri diğerinin hikâyelerini anlatarak dilini ve sanayisini geliştirirken, diğeri onun sayesinde, hem üzerinde yaşamaya başladığı topraklara uyum sağlar, hem de anavatanı ile bağlarını sürdürebilir" (Toy Par, 2009: iii).

Bu bakımdan, biz de çalışmamızda sinema ve göç ilişkisine odaklanacağız. Göçmen yönetmenlerin filmleri ve ortak yapımlar gibi en az iki farklı ulusla kültürel, ekonomik ve politik bağlar kuran filmlerin herhangi bir ulusal sinemaya mal edilebilir olup olmadığı sorusundan yola çıkarak, çalışmamızda bu sinemasal alanın nasıl en doğru şekilde tanımlanabileceğini sorgulayacağız. Sinemanın hayatı gerçekçi bir bakış açısıyla yeniden yaratma işlevi göz önünde bulundurulduğunda, sosyoloji disiplini ile paralel bir gelişim göstermesi gerektiği öne sürülebilir. Biz de bu varsayımla, çalışmamızın yöntemini büyük ölçüde sosyolojiye ve kısmen tarihe dayandırarak disiplinlerarası bir metodoloji uygulayacağız. Sosyolojik açıdan ulus ve göç kavramları arasında mevcut olan ilişkiyi sinema alanına taşıyarak ulusal sinema ve göç sineması arasında benzer bir ilişki kurmaya çalışacağız. Bu noktadan itibaren çalışmamızın temel sorusu, ulus ve göç arasındaki ilişkinin ulusal sinema ve göç sineması arasındaki ilişkiye nasıl uyarlanabileceği olacaktır.

Bununla birlikte, sinema ve göç ilişkisi üzerine daha önce yapılmış çalışmalarda kullanılan göçmen, ulusötesi, melez, aksanlı gibi tanımların eksik noktaları teşhis edilerek göç sineması tanımının kuramsal temellerini düzenlemek ve genel çerçevesini betimlemek, çalışmamızın başlıca amaçlarından biri olacaktır.

Çalışmamızın “Ulus ve Göç” başlıklı birinci bölümünde, Benedict Anderson’a (2011) dayanarak ulus kavramını hayali bir cemaat olarak tartışacak ve bu hayali cemaatin kurulabilmesinde kültürel homojenizasyonun önemini ortaya koyacağız. Günümüzde ise, “küresel kapitalizmin, sermayenin gezici varlığının ve küresel tüketimin söz konusu olduğu dünya düzeninde” (Kırel, 2010: 60) homojen bir kültürün varlığından söz etmek pek mümkün görünmemektedir. Bu doğrultuda, küreselleşme sürecinin ulus kavramı üzerindeki yıpratıcı etkileri de çalışmamızın bu bölümünde ele alınacak ve göçün bu ilişkide oynadığı rol tartışılacaktır. Böylelikle ulus ve göç kavramları arasındaki ilişki, sosyolojik açıdan ortaya koyulmuş olacaktır.

“Sinemada Ulusallık ve Göç” başlıklı ikinci bölümde ise, ulus ve göç kavramları arasındaki ilişki sinemaya uyarlanacaktır. Bu bakımdan öncelikle ulusal sinemanın tanımını yapıp genel niteliklerini ve kısıtlılıklarını belirleyeceğiz. Bu kısıtlılıklara bağlı olarak, ulusal sinemanın tanımlamakta yetersiz kaldığı bir alanı tanımlamak üzere göç sineması kavramını ortaya koyduktan sonra, kavramın kuramsal temellerini oluşturacak ve daha önce yapılmış çalışmalardan faydalananarak genel niteliklerini sıralayacağız.

Bu bölümde yapmış olduğumuz tanım ve kavram tartışmasını içerik ve estetik tartışmasıyla da desteklemek için çalışmamızın “Türkiye’den Göç Sineması Örnekleri” başlıklı son bölümünde yapılacak film incelemeleriyle, kuramsal argümanların geçerliliği sınanacaktır. Türkiye’deki iç göç hareketleri ve Almanya’ya emek göçü hareketi tarihsel yönden dönemlere ayrılarak incelendikten sonra, brikolaj olarak tanımlanan göç kültürünün zaman içerisindeki değişimini yansıtmak amacıyla her dönemden bir film analiz edilecektir. Bu bölümde kavramsal, tematik ve endüstriyel boyutlarıyla incelenecek filmler, sırasıyla *Gurbet Kuşları* (1964), *Gelin* (1973), *Annemin Şarkısı* (2014), *Dönüş* (1972), *Almanya Acı Vatan* (1979), *Ölmez Ağacı* (1984), *Berlin in Berlin* (1993) ve *Yaşamın Kıyısında*’dır (2007). Böylelikle, iki farklı göç hareketinin çeşitli dönemlerini temsil eden bu filmler karşılaştırmalı olarak incelenerek, çalışmamız sonucunda, bundan sonra yapılacak araştırmalar için takip edilecek bir izlek oluşturulacaktır.

Çalışmamız kuramsal temellere dayanacağı için geniş bir kaynakça kullanılacaktır. Bu bakımdan ikincil bir kaynak görünümüne bürünecek olan çalışmamız, yine de yeni bir fikir ortaya koyacaktır. Ulus, küreselleşme, göç, ulusal sinema, göç sineması gibi farklı alanlarla ilgili temel metinlere kaynakçada yer verilmesinin yanı sıra, Türkçe yazılmamış veya

Türkçeye daha önceden çevrilmemiş metinlere mümkün olduğunca ulaşarak bu metinler Türkçeye kazandırılacak ve bu açıdan da literatüre katkıda bulunulmaya çalışılacaktır.

1. ULUS VE GÖÇ

Çalışmamızın bu bölümünde, ulus kavramının doğuşu ve ulus devlet modelinin geçirdiği tarihsel süreçlerin aktarılmasının ardından, ulus, ulus devlet ve ulusal sınır kavramlarının hayaliliği tartışılacaktır. 20. yüzyılda küreselleşme sürecinin yoğunlaşmasıyla ise bu kavramların temelleri zayıflamaya başlamaktadır. Özellikle küresel kültürel akışlar nedeniyle ulus kavramı daha sorgulanır hale gelir. Bu bakımdan, biz de, küresel kültür akışlarının bir parçası olan göç olgusunu sosyolojik yönden inceledikten sonra, çalışmamızın devamında ulus kavramıyla kurduğu ilişki biçimlerine odaklanacağız.

1.1. ULUS KAVRAMI VE ULUS DEVLET MODELİ

Ulus devlet kavramı insanlık tarihiyle yaşıt olmadığı gibi, aynı durum ulus devletin temel bileşeni olan ulus kavramı için de geçerlidir. Her iki kavram, tarihsel süreç içerisinde toplumların bazı ihtiyaçlarını karşılayabilmek için inşa edilmiş ve günümüzde toplumsal yaşamın önemli belirleyicileri olarak görünürlük kazanmışlardır. Birbirlerine neden-sonuç ilişkisi içinde bağlı olan ulus ve devlet kavramları arasındaki kronolojik bağ ise, “yaygın mitin tersine, devletin hemen hemen her örnekte ulustan sonra değil, önce geldiğini” (Wallerstein, 2000: 103) göstermektedir.

Terimsel anlamına bakıldığında uluslar, tarihsel süreçte yeni sayılabilir. Ulus kavramına antik çağlarda rastlamak mümkün değildir. Mısır, Çin veya Keldaniler’in birer ulus olduğu söylenemez. Onlar, Güneş’in Oğlu veya Cennet’in Oğlu tarafından önderlik edilen topluluklardı. Ne Mısır’da, ne de Çin’de vatandaşlık hakkı vardı. Antik çağda cumhuriyetler, krallıklar, konfederasyonlar ve imparatorluklar vardı, ancak hiçbirinde bugün anladığımız biçimiyle bir ulustan söz etmek mümkün değildir. Atina, Sparta, Tire ve Sidon hayranlık duyulacak bir vatanseverliğin mevcut olduğu küçük merkezlerdi; bununla birlikte sınırlı bir bölge üzerinde kurulu kentlerden ibaretlerdi. Roma İmparatorluğu işgali öncesinde Galya, İspanya ve İtalya, kavimlerin bir araya gelmesiyle oluşmuştu, kendi içlerinde birleşiklerdi fakat merkezi kurumları veya hanedanları mevcut değildi. Asur, Pers veya Büyük İskender

İmparatorluklarının da anavatanları yoktu. “Asur vatanseverliği” diye bir şey hiçbir zaman olmadı. Pers İmparatorluğu, uçsuz bucaksız bir feodal yapıdan daha fazlası değildi ve bir ulusun köklerinin Büyük İskender’in serüvenlerine dayandırılması da olasılık dışıdır (Renan, 1990: 9). Fransa, Rusya, Portekiz, Danimarka, İsveç, Japonya, Çin, İran vb. ülkeler, 15. yy.'dan önceki dönemde üzerinde bulundukları coğrafyalarla kabaca aynı yerde, politik varlıklarını aynı isimlerle sürdürerek günümüze kadar gelen ve kendi uluslarına sahip devletler arasında sayılabilir. “Yine de bu devletlerin modern egemen devletler olarak ortaya çıkmalarının ancak bugünkü modern dünya sisteminin doğuşuyla mümkün olduğu ileri sürülebilir (Wallerstein, 2000: 102).

Bu durumda, tarihsel süreçte devletin varlığına bağlı olarak ulus kavramının inşa edildiği ve modern dönemde devlet modelinin dönüşerek ulus devletlerin ortaya çıktığı gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, “Devletlerarası sistemde her özel egemen devletin kuruluşu neden buna tekabül eden bir 'ulus', bir 'halk' yaratıyor?” sorusuna Wallerstein'ın verdiği yanıt önem kazanmaktadır:

Bunu anlamak gerçekten zor değil; kanıt her yanımızda. Bu sistemde devletlerin kaynaşma sorunları vardır. Devletler bir kez egemen olarak tanındıktan sonra kendilerini iç parçalanma ve dış saldırı tehdidi altında bulurlar. "Ulusal" duygular geliştiği ölçüde bu tehditler de azalır. Devletin içindeki her tür alt-grup gibi, iktidardaki hükümetlerin de bu duygunun kışkırtılmasından çıkarları vardır. Devletin dışındaki ya da herhangi bir alt-bölgesindeki gruplar karşısında çıkarlarını artırmak için devletin yasal gücünü kullanmakta fayda gören her grubun, taleplerinin bir meşrulaştırılması olarak milliyetçi duyguları kışkırtmaktan çıkarı vardır. Dahası, politikalarının etkisini artıran idari tekbiçimlilik devletlerin yararınadır. Milliyetçilik böyle devlet düzeyinde tekbiçimliliklerin dışavurumu, itici gücü ve sonucudur (Wallerstein, 2000: 103-104).

Wallerstein'ın vurguladığı üzere devlet, ulus ve milliyetçilik kavramları birbirleriyle karşılıklı etkileşim içindedir ve günümüzün yaygın yönetim modeli olan ulus devlet modeli ve bu modelin uzantısı olan azınlıklar sorunu da bu etkileşimden türemektedir. Biz de çalışmamızın bu bölümünde, kavramlar arası etkileşimi inceleyerek, gelecek bölümlerde ele alacağımız göç kavramı için kuramsal bir tartışmanın altyapısını oluşturacağız. Böylece,

sinemada ulus ve göç ilişkisini ortaya koymadan önce, sosyolojide ulus ve göç ilişkisini aydınlatarak sinemanın sosyolojik yargılarla uyum içinde kendini nasıl biçimlendirdiğinin izlerini sürebileceğiz.

Ulus kavramının ve ulus devlet modelinin ortaya çıktığı modern çağın başlangıç noktası olarak Westphalia Antlaşması (1648) kabul edilmektedir. Westphalia Antlaşması, tarihsel olarak yeni ve uluslararası boyuta geçilmesinin bir işareti olarak okunabilir. Zira devletler, bu antlaşmayla baskın kuruluş prensipleri doğrultusundaki ulus devlet algısına resmiyet kazandırmış oldular. Avrupa’da kurulan yapının içeriği; bölgesel kontrol, merkezileştirme, fonksiyonel ayırım ve hükümet koordinasyonu, idari araçların topluma nüfuz ettirilmesi ve devlet otonomisinin karşılıklı olarak tanınması gibi faktörler bir araya getirilerek oluşturuldu. Bu süre zarfında iki önemli dönüm noktası olan Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi (1776) ve Fransız Devrimi (1789), bir devletin nasıl kurulacağının küresel süreci hakkında geleceğe dair bir ilerleme standardı getirdi. Böylece, kendi kaderini tayin hakkı ve ulusal egemenlik kavramları, o sırada henüz olgunlaşmamış ulus devlet sistemlerinin gelişiminde önemli bir rol oynamaya hazırlardı. Bu şekilde, İtalya’ya ve doğuya yani Habsburg, Osmanlı ve Rus İmparatorluklarına doğru bir yayılma gerçekleşti. (Üngör, 2011: 2)

1. Dünya Savaşı’nın ardından ise, ileride detaylı olarak değineceğimiz üzere, kitle iletişim araçlarındaki gelişimin de etkisiyle ulus devletin otonomisi ve sınırlılığı artık resmen tanınmış durumdaydı (Giddens, 2008: 335). Savaşın ardından, Avrupa ve Ortadoğu’nun geniş coğrafyasında görülen mutlak otorite eksikliğini gidermek için haritanın yeniden düzenlenmesi gerekmekteydi. “En azından Avrupa’da hak talep eden başlıca güçler, galiplerin yeterince anti-Bolşevik oldukları ölçüde teşvik etme eğilimi gösterdikleri çeşitli ulusalcı hareketlerdi. Aslında Avrupa’da haritayı yeniden düzenlemenin temel ilkesi, ulusların kaderlerini tayin hakkına sahip oldukları inancına göre etnik-lengüistik [etnisite ve dile dayalı] ulus devletler yaratmaktı.” (Hobsbawm, 2013: 39). Böylelikle Birinci Dünya Savaşı’nın ardından hızla yaygınlaşan ulus devlet modeli, 20. yy.’ın ikinci yarısından itibaren küresel politikadaki yerini daha da sağlamlaştırarak, uzunca bir dönem politik arenaya egemen olan dev sömürge imparatorluklarının yerini almış oldu.

Modern çağın bu yeni devlet modelinin kökleri ise Üngör ve Hobsbawm’ın belirttiği tarihsel olaylardan daha derindedir. Gellner’e göre (1983) ulus devletlerin kuruluşu, iş bölümüyle (division of labor) birlikte gelen endüstrileşmenin bir sonucudur. Endüstriyel

toplumun meydana getirdiği sosyal ilişkiler, bir kişinin etkili çalışması için genel bir eğitimden geçmeyi gerektiren herhangi bir şeyi yapabiliyor olması anlamına gelir. Teknik bilginin bu aktarımı için, standardize edilmiş sözel mecraların kullanıldığı evrensel bir eğitim sistemine ihtiyaç vardır. İnsan topluluklarının merkezi olarak eğitilmiş ve kültürel olarak homojen büyük topluluklar içine yerleştirildiği milliyetçilik süreci, kaçınılmaz olarak devlet ve kültür arasındaki ilişkinin uyumunu da getirir (Schlesinger, 2005: 19). Anthony Smith'in Elia Kedourie'den alıntılacağı üzere, milliyetçilik, 19'uncu yüzyılın başlarında, Aydınlanma Dönemi'nin etkisi altındayken Avrupa'da icat edilmiş ve daha sonra Alman entelektüelleri tarafından ihraç edilerek yabancılaştırılmış bir doktrindir. Ancak bu tür doktrinler, kitle iletişim araçlarının da etkisiyle bir virüs gibi hızlıca tüm dünyaya yayılır; özellikle de tarihçi entelektüellerin orijinal Avrupalı fikirleri taklit ederek kendi etnik şartlarına uyarlamasıyla terör ve tahribatın izleri yayılmış olur. Bu entelektüellerin tarihsel hareketliliği ve tarihçi bakış açıları, uluslarına dair ihtişamlı bir etnik geçmiş ve geleceğe yönelik ümit vadeden ulusal bir kader yaratarak bir ulus miti oluşturmalarına yardımcı olur. Bu noktada ortaya çıkan problem, belirlenmiş ulusal kitleyi, bunun gerçekten kendi ulusları olduğuna ve kendilerini onunla özdeşleştirmeleri ve onu savunmaları gerektiğine ikna etmektir (Smith, 2005: 43). Kısacası milliyetçilik; tarihsel bir bölgeyi paylaşan nüfusun, birlik ve kimliğini kazanması ve sürdürmesi için ortaya koyduğu ideolojik bir harekettir (Hayward, 2005: 81). Böylelikle, kapitalizmin devamlılığını sağlamak için kitlelerin enerjisini kontrol etmeye ve yönlendirmeye ihtiyaç duyan yönetici elit sınıfın, bu doğrultuda beliren birey ve toplum arasındaki bağı güçlendirme ihtiyacını karşılamak üzere, doğal yollardan var olmayan ulus kavramı milliyetçi ideoloji tarafından inşa edilmiş olur.

Milliyetçi ideolojinin tüm bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, ulus kavramı ve milliyetçiliğin bazı paradoksları göze çarpmaktadır:

1. Ulusların, tarihçinin gözündeki nesnel modernliği karşısında milliyetçilerin gözünde sahip oldukları öznel kadimlik.
2. Sosyo-kültürel bir kavram olarak milliyetin biçimsel evrenselliği – modern dünyada tıpkı kadının ya da erkeğin bir cinsiyete 'sahip olması' gibi, herkes bir milliyete 'sahip olabilir, olmalıdır ve olacaktır' – karşısında kavramın somut tezahürlerinin iflah olmaz bir biçimde tikel olması; öyle ki örneğin 'Yunan uyruğundan olmak' tanımını gereği *sui generis*'tir.

3. Milliyetçiliklerin, siyasal güçleriyle karşılaştırıldığında ortaya çıkan felsefî sefaletleri, hatta tutarsızlıkları. (Anderson, 2011: 19).

Bu paradokslar, ulus devlet modelinin kuramsal temelini oluşturan ulus ve milliyetçilik kavramlarının zayıflıklarını gözler önüne serse de, ulus devletin fiilî varlığının ve politik arenadaki egemenliğinin devamlılığına engel olmamaktadır.

Ulus devlet egemenliğinin iki temel dayanağından ilki, bölgeselliktir (territoriality). Devletler; kanunlar, ulusal standartlar, kültürel politikalar ve konumsal planlamalar gibi kendi bölgelerindeki eylemlerini ve genel normlarını sistematikleştirirler (Üngör, 2011: 2; McNeely, 1995: 1-13). Ulus devletin yönetsel aktivitelerini gerçekleştirdiği bu bölgeler, sınırlar ile belirlenir. Kesin sınırlar oluşturmak; milyonlarca insan için konuşacakları dilin, çocuklarına okullarda öğretilcek fikirlerin, kullanacakları para biriminin, alışveriş yapacakları pazarların, kendilerini özdeşleştirecekleri ulusal kültürün, hizmetinde olmaya zorlanacakları ordunun, hayatları pahasına savunmaları gereken toprağın bu sınırların lokasyonuna bağlı olarak belirlenmesi dolayısıyla, olağanüstü bir öneme sahiptir (Boggs, 1940: 5)

Egemenliğini sınırlarla garanti altına alan ulus devlet, böylelikle belirli bir bölge içerisinde dış güçlerin müdahalesinden bağımsız bir mutlak otorite oluşturma çabasındadır. Bu noktada, sınır hem bir açılış hem de bir kapanıştır. Sınır, dış çevreden ayıran ama aynı zamanda dış çevreyle bağlantıyı da sağlayanıdır. Canlıları kaplayan çeperler ve ulusal sınırlar da dâhil olmak üzere tüm sınırlar engelleyici olmakla birlikte, aynı zamanda birer iletişim alanıdır. Sınırlar birleşme ve ayrışmanın, bölünme ve eklemlenmenin merkezleridir (Morin, 1981: 203-4). Sınırlar bir yandan dışarıdakiler ve içeridekileri birbirinden ayırırken, diğer yandan içeridekileri bir arada tutarak birleştirme işlevini üstlenmiş olur. Bu birleştirme işlevine bağlı olarak ulus devletin ikinci temel dayanağı olan ulus ortaya çıkmaktadır.

Hem Gellner hem de Anderson, ulusların, kültürel gruplar ve devlet arasındaki bağlantıyı sağlamaya çalışan ideolojik yapılar olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlantıyı, bizim genel hatlarıyla “ulus” veya “ulus devlet” diye bahsettiğimiz ve elbette gerçekte doğal olmamasına rağmen bizim “doğal” diyerek geçiştirdiğimiz soyut veya hayali cemaatler yaratarak sağlarlar. Bu bakımdan, ulusal kimlikler inşa edilmiş birer yapı olmakla birlikte, “doğal” olarak kabul edilmektedirler (Hayward, 2005: 81). Devletin sınırları içinde ulusun hayale dayalı inşa edilmiş bir kavram oluşu, bizi Anderson'un tanımına ulaştırmaktadır: “Ulus

hayal edilmiş bir siyasal topluluktur – kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık için olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir” (Anderson, 2011: 20).

Devletlerin kapladığı geniş coğrafyalarda bütüncül bir cemaat hayalinin gerçekleşebilmesi, topluluğun homojenleşmesine bağlıdır. Bu bakımdan homojenleşme; beklenmedik ve kontrol edilemeyen durumların amaçlanmamış bir sonucundan ibaret değildir. Homojenleşme, bir ideal; bir model; bir politikadır (Üngör, 2011: 4-6). Devletlerin, egemenlikleri altındaki toplumları homojenleştirerek ulusallaştırmalarının tesadüfi olmanın aksine; belirli etkenlere bağlı olarak gerçekleştiği söylenebilir.

Bir topluluğun homojenleşmesi için gerekli olan başlıca koşullardan biri, Renan'a göre “birlikte yaşama rızası, tüm olarak elde edilen mirası değerlendirmeye devam etme iradesidir” (Çoşkun, 2007: 164). Ulusal çapta bireylerin birlikte yaşamaya rıza göstermesi, geleceğe dair çıkarlarının ancak topluluk halinde yaşamaları koşuluna bağlı olduğu düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Toplum olarak birlikte yaşamının bireylerin çıkarına olduğu kabulü ile bireyler birbirine yakınlaşır ve zamanla homojen bir toplum oluşturarak ulusallaşırlar. Bir çıkar topluluğu, kesin olarak bireyler arasında güçlü bir bağa sahiptir. Bununla birlikte, çıkarlar ulus yaratmak için yeterli midir? Bu soruya Renan olumsuz yanıt verir. Ona göre, çıkar topluluğu ticaret anlaşmalarını beraberinde getirir, fakat ulus hissi bir boyuta sahiptir: O, aynı anda hem ruh hem de vücuttur (Renan, 2000: 18).

Ulusun bu hissi yanı, bireyler arası ortak geçmişe dayanmaktadır. Bu bakımdan bireylerin kendilerini diğer bireylerle birlik içinde hissederek bir ulus oluşturmalarının temelinde, Renan'ın tabiriyle “ortak ve zengin bir hatıralar mirası” (Çoşkun, 2007: 163) yer almaktadır. Bu ortak ve zengin hatıralar mirasına dayanan “geçmişlik, bireylerin toplumsallaşmaları, grup dayanışmasının korunması, toplumsal meşruiyetin oluşturulması ya da ona meydan okunması için merkezi bir öğedir. Bu nedenle ortak geçmişe sahip olmak, en başta törel bir görüngü, bu nedenle siyasal bir görüngü ve her zaman için çağdaş bir görüngüdür” (Wallerstein, 2000: 99). Milliyetçilikler, geçmişi kullanır, atalardan kalma geleneklere yaslanır veya onları icat ederler. Bu bakımdan Smith, ulusların belleğin bölgeselleştirilmesinin bir ürünü olduğunu söyler. Bu noktada bellek; kolektif bir hafıza, ortak bir kültür ve kolektif bir geçmişin paylaşılması esasına dayanmaktadır. Smith, belleğin kimlik için çok önemli olduğunu söyler. Aslında, ‘bellek yoksa kimlik yok; kimlik yoksa ulus yok’ da denebilir. (Hayward, 2005: 83).

Doğrudan hislere hitap eden ulusal köklere dair hikâyeler, kurucu mitleri, ulusal mitolojiler, kahramanların soyağaçları, semboller ve ritüellerin yanı sıra, teknolojik ilerlemelere bağlı iletişim biçimlerindeki gelişmeler de toplumsal hafızanın ve kimliklerin yaratılması ve böylelikle ulusallığa ulaşılmasında etkilidir. Teknoloji ve iletişimdeki gelişmelerin, ulus kavramının ilk olarak ortaya çıkışı üzerinde de etkin olduğu iddia edilmektedir. Anderson'a göre, kapitalizmin üretim ve üretim ilişkileri sistemi üzerindeki biçimlendirici etkisi, matbaanın icadı ve farklı toplumlarda farklı dillerin konuşuluyor olması, ulus kavramının hayal edilebilmesini sağlayan asıl faktörlerdi. İnsanlığın ortak bir dile sahip olmaması sayesinde, kapitalizm ve matbaa tekdilli bir okur kitlesi oluşturamadığı gibi, farklı dilleri konuşan farklı toplumları kendi içlerinde daha da benzeştirerek birleştirdi (Anderson, 2011: 58). Günümüzde de kitle iletişim araçları, ortak gerçeklik algısı üretimini sağlayarak sosyal topluluğu birleştirmektedir (Morley, 2000: 109). Böylelikle, bireyler arasında kültürel ortaklıklar kurulmuş ve ulusallaşmanın temelleri atılmış olur.

Kültürel ortaklıkların kurulmasında, gündelik hayatın içinden birçok aktivite de etkili olmaktadır. Özellikle günümüzde, tüm insanlar günlük hayatlarında ulusal yapı içine yerleşirler. Genelde dikkat edilmese de, örneğin, kamu binalarının bir aksesuarı olan bayraklar her an dalgalanmaktadır; haber bültenleri 'içeride' ve 'dışarıda' gerçekleşen olayları kategorize etmektedir; hava durumu bültenleri siyasi coğrafyaya dair farkındalığı güçlendirmektedir; başarılı sporcular ulusal değerleri somutlaştırmakta ve kolektif sadakati mobilize etmektedir; savaş gibi kriz durumları, siyasi liderlerin vatansever söylevlerini doğurmaktadır; ulusal diller ve tarihler topluluk hissi yaratmaktadır. (Schlesinger, 2005: 21).

Tüm bu etkenlere bağlı olarak ortaya çıkan ortak kültürel pratikler, topluluk içinde ortak bir kimlik yaratımının temelini oluşturmaktadır ve bu ortak kimlikler, aynı zamanda kültürel sınırların belirleyicileridir. Erikson'a göre, belirli siyasi sınırlara sahip olan bir ulus, kültürel sınırlarla da sınırdadır. Ve kültürün standartlaşması; ulus devletin şekillendirilmesi ve daha sonradan siyasi sınırlara dönüşecek olan kültürel sınırların oluşturulmasında çok önemli bir yöntemdir (Hayward, 2005: 82). Siyasi sınırlar ve kültürel sınırlar arasındaki bu ilişki, ulus devlet modeli için tektipçi bir kültürün vazgeçilmez olduğunun göstergesidir. Ortak kültür etrafında bir araya gelen topluluklar ulusallaşma hayali kurabilirlerken, farklı kültürlere sahip topluluklar için bu olasılık düşüktür. Bu durumda çokkültürlülük, ulus devletin yerleşip yaygınlaşmasının ve devamlılığını sağlamasının önünde engel teşkil etmektedir. Ulusun ve

ulus devletin varlığı ortak bir kültürün sahiplenilmesine bağlı olduğundan, farklı kültürlerle sahip azınlık grupları sıklıkla ulus devlet için birer tehdit unsuru olarak görülür ve ulusal kültürel sınırların içine dâhil edilmeden siyasi sınırlar içinde asli unsur olarak kabul edilmemeye yatkındırlar. Buna bağlı olarak, üçüncü bölümde detaylı olarak ele alacağımız yerli toplum ve göçmen toplum arasındaki kültürel çatışmanın temelinde de, ulus hayalinin ve ulus devletin varlığının sürdürülebilmesi için ortak kültürün korunmasına duyulan ihtiyaç yer almaktadır.

Çalışmamızın ilk bölümünü özetleyecek olursak, modern devletin kapitalist sistemi koruyucu bir uzantısı olan ulus devlet modelinin, öncelikli olarak devletin üzerinde hüküm süreceği coğrafyanın siyasi sınırlar aracılığıyla tam olarak belirlenebilmesine bağlı olduğu söylenebilir. Siyasi sınırların belirlenmesine bağlı olarak, sınırlar içinde kalan topluluk diğer topluluklardan ayrışır ve belirli bir kültürel kimlik etrafında birleşerek ortak değerler geliştirir. Bu ortak değerler, ulus hayalinin temelinde yer almaktadır ve geliştirilen bu ortaklıklara bağlı olarak ortaya çıkan ulus kavramı, devlet egemenliğinin kaynağını oluşturur.

Ulus fikri, ortak bir ruh ve manevi bir ilkeye dayanır. Bu ruhu ve manevi ilkeyi oluşturan iki şey vardır; biri geçmişte, diğerinde bugünde saklıdır. Biri, zengin bir bellek mirasına topluca sahip olmak; diğeri ise bugün mevcut olan rıza, birlikte yaşama arzusu, bir bütün olarak sahip olunan mirası ebedileştirme isteğidir... Stratejik fikirlere uygun ortak geleneklerden çok daha değerli olan şey; ihtişamlı bir geçmiş mirasını ve pişmanlıklarını paylaşmak ve gelecekte ortak bir programı yürürlüğe koyacak olmaktır veya hep birlikte acı çekmiş, eğlenmiş ve umut etmiş olmaktır (Renan, 2000: 19). Bireyler arasında kurulan bu ortaklıklar, bir yandan topluluğun ulusallaşmasını sağlarken, diğer yandan kendileriyle aynı topraklarda yaşamalarına rağmen ortak ıstıraplar, keyifler ve umutlara bağlı kültürel pratikleri paylaşmayan azınlıkların ulusa ve ulus devlete karşı bir tehdit olarak algılanmasına ve ötekileştirilmesine neden olmaktadır. Ulus kavramının ortaya çıkmasında önemli bir rol oynayan milliyetçi ideolojinin, ulus devletin mevcudiyetini korumak için zamanla ırkçılığa dönüşmesi de aynı kültürel çatışmalardan kaynaklanmaktadır.

1.2. KÜRESELLEŞME HAREKETİNİN ULUS DEVLETE ETKİSİ

Bir önceki bölümde tartıştığımız üzere, ulus kavramı ve buna bağlı olarak ulus devlet yönetim modelinin doğallığına dair inancın 20. yüzyılda ve özellikle yüzyılın sonlarında sarsılmaya başladığı kabul edilmektedir (Smith, 2002: 29-30). Bu dönemde, küreselleşme sürecinin kapitalist sisteme sunduğu olanakların keşfedilmesiyle birlikte, ulus ve ulus devletin hem kavramsal boyutlarında hem de fiilî niteliklerinde büyük ölçüde güç kaybı görüldüğü söylenebilir. Bu bakımdan konu ister küresel ısınma, ister göç olsun; ister kadın hakları, ister ticaret koşulları olsun; ister işsizlik, ister teröre karşı savaş olsun; artık toplumsal düşünce hareketliliği, bölgesel (territorial) devletlerin sınırları arasına nadiren sıkışıp kalmaktadır (Fraser, 2007: 14). Ulusal sınırların bağlayıcılığını yıkan tek unsur toplumsal düşünceler değildir; bugün ekonomi, politika, iletişim, bilim, sanat gibi birçok alanda küresel bir akışın mevcut olduğu ve bu akışın toprak bütünlüğüne dayalı ulus devlet yapısından bağımsız olarak gerçekleştiği görülmektedir.

Morley ve Robins'e göre (1995: 40), küresel çapta yaşanan bu değişimin en önemli göstergelerinden biri Avrupa'dır. Avrupa bağlamında, milliyetçiliğin 'hayali cemaatleri' artan bir biçimde sorunsallaşmaktadır. Ulusların ve ulusallığın hırçın savunmasında uzun süreli ve şiddetli beyhude eylemlere şüphesiz başvurulacak olsa da, 20. yüzyılın sonunda sosyo-mekânsal dönüşümlerin yeni yönelimler ve yeni birleşim biçimleri gerektirmekte olduğu açıkça görülmektedir. Bu yeni oluşumların en belirgin yansıması, tabii ki bir Avrupa Topluluğu inşa etme çabası olmuştur. Burada eşzamanlı bölünme ve küreselleşme ile baş etme çabası, bir politik uzlaşa sağlamaktadır ve bu sayede ulusal kültürler, yapay, yönetsel-bürokratik uluslararasılık içinde kapsanmış ve korunmuş olur.

Avrupa örneğinde de görüldüğü üzere, toplumların ulusallaşma hayalinin önüne geçerek küresel bir cemaatleşme imgesi yaratan ve ulus devletlerin coğrafi bütünlüğünü bozarak ulusal sınırları işlevsizleştiren küreselleşme sürecinin temelinde, özellikle 20. yüzyılda ekonomik sermayenin küresel akışında görülen yoğunlaşmanın yer aldığı söylenebilir. Bu dönemde farklı coğrafyalar arasında ekonomi ve ticaret alanlarında güçlü bağların kurulmasıyla, ulus devletlerin maddi temeli olan ulusal sınırlar bağlayıcılığını kaybetmiştir ve böylelikle küresel çapta bir ekonomik yapı ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte ulus devletlerin ekonomik yapı üzerindeki egemenliği de bir ilüzyona dönüşmüştür (Minouge, 2002: 74).

“1914 ile erken 1990’lar arasında yeryüzü, 1914’te olmadığı ve olamayacağı kadar tek bir operasyonel birim haline gelmiştir. Aslında yeryüzü artık pek çok bakımdan ama en çok ekonomik işlerde başlıca operasyonel birimdir”. (Hobsbawm, 2013: 20) Özellikle doksanlı yılların başında, bölgesel devletlere ait ulusal ekonomilerin yerini, çokuluslu şirketlere, merkezsizleşen üretimlere ve uluslararası ortaklıklara dayanan ulusötesi ekonomik faaliyetler almıştır.

Küçük ölçekli üretim, alan ekonomileri, profesyonel ürünler ve meslekler, yeni bilişim teknolojileri, tüketici türlerinin önemi, hizmet sektörleri ve beyaz yakaları işgücünün yükselişi ve işgücünün feminenleştirilmesine dayanan Post-Fordizmin idealleştirilen görüşleri (Hall, 1988: 24), belirginleşen bu yeni duruma kısmen de olsa değinmektedir. Bu görüşlere göre merkezileştirilmiş bölge ekonomisi, merkezsizleştirmenin ve yayılmanın yeni biçimlerine dönüştürülmektedir ve ekonomist Alfred Marshall’ın tarifıyla benzerlik gösteren yerelleştirilmiş endüstriyel bölgelerin ve alanların artan önemi vurgulanmalıdır. Buna rağmen, gerçek çok daha karmaşık ve çelişkilidir. Eğer yeni-Marshallcı yerel ekonomik bölgelerin yükselen değeri gerçekten tanımlanabilir bir yönelim ise, bir küresel ağ ekonomisine yönelik denge sağlayıcı eğilimlerin varlığı da açıkça kabul edilmelidir. Manuel Castells, yeni iletişim sistemlerine ve bilgi teknolojilerine dayanarak ‘bilgi gelişim biçimi’ diye adlandırdığı şeyin, uzamsal alanları akışlara ve kanallara nasıl dönüştürdüğünü, üretim ve tüketim süreçlerinde yerelliğin bozulmasının ne anlama geldiğini etkili bir biçimde açıklamıştır. Castells’e göre kurumsal bilgi ağları, dünya üretim hattı (world assembly line) ihtimalini gerçeğe dönüştürerek ve gerçek anlamda küresel pazarlar yaratarak kapitalist dünya düzeninin büyümesinin ve entegrasyonunun temelini oluşturmaktadır. Kapitalist dünya düzeninin yeni uzamı, durmaksızın değişen akış ağları içerisinde, hiyerarşik olarak sıralanan konumların biçimlendirdiği değişken bir geometri alanıdır. Böylelikle bugün git gide yaklaşmakta olduğumuz şey, az sayıdaki toplu bilgi ve imge dağıtım merkezleriyle birlikte, bilgi üretme ve bilgi depolama merkezlerinin de etrafında birleşmiş olan yerelliği bozulmuş dünya düzenidir (Morley ve Robins, 1995: 29).

David Harvey’in (1985: 145) belirttiği üzere, sermayenin her zaman uzamsal sınırları aşmanın ve akışın devamlılığını sağlamanın yollarını aradığı göz önünde bulundurulursa, bu yeni kurulan ilişki biçiminin ulusal sınırlardan bağımsız sermaye akışına dayandığı ve ekonomik küreselleşme sürecinin bir sonucu olduğu görülecektir.

Yeni bilgi ve iletişim teknolojilerine dayanarak, sermaye bugün yerelliği bozma ve sınırsızlaştırmaya meyilli, hipermobil ve hiperesnek olarak tanımlanabilir (Morley ve Robins, 1995: 30). Endüstrileşmiş ülkeler arasındaki ticari ve finansal ilişkileri düzenleyen bir mali sistem olan Bretton Woods sermaye kontrolü ve küresel elektronik finans pazarlarının durmaksızın çalışıyor oluşu bu tanımda önemli rol oynamaktadır. Dünya Ticaret Örgütü (WTO), Uluslararası Para Fonu (IMF), Dünya Bankası gibi kurumların mevcut küresel ekonomik düzendeki yönlendirici konumlarına bağlı olarak, ulusal para piyasası üzerindeki ulus devlet kontrolü gün geçtikçe sınırlı bir niteliğe bürünmektedir. Bu durumda, bir ulusal ekonominin ön kabulünün karşı-olgusal olduğu görülmektedir (Fraser, 2007: 17).

Ulusal ekonomi olgusunun mevcudiyetinin böylesine şüpheli olmasıyla birlikte, ulusal sınırların da bu şüpheden muaf olmadığını söylemek mümkündür. Ulus devletin temel özelliği olan toprak bütünlüğünün fiilî koruyucusu olarak kabul edilen ulusal sınırlar, ekonominin küreselleşerek ulusal sınırlardan bağımsız bir yapıya dönüşmesiyle birlikte işlevselliğini büyük ölçüde yitirmiştir. Böylelikle, kapitalist ekonomilerin uluslararası yeniden yapılanmaları, coğrafi dönüşümleri de beraberinde getirmiş olur ve bu dönüşümle birlikte ulus devletin rolü de değişime uğramaktadır. Alt-ulus bölgelerin öne çıkması ve uluslarüstü blokların konsolidasyonu, bu dönüşümün göstergeleridir (Morley ve Robins, 1995: 107). Ulus devlet kavramının ve ulusal sınırların geçirdiği bu dönüşüm, günümüzde ekonomik aktivitenin küreselleşmesinin ötesinde, kültürel küreselleşme süreciyle ve kültürel dönüşüm dalgasıyla da yakından ilişkilidir (Morley ve Robins, 1995: 111).

Kültürel ürünler, dünyanın dört bir tarafından toplanarak bir araya getirilir ve yeni bir ‘kozmpolit’ pazar alanı için alınıp satılabilir metalara dönüştürülür: dünya müziği ve dünya turizmi; etnik sanatlar, etnik moda ve etnik mutfak; Üçüncü Dünya yazını ve sineması. Yerel ve ‘egzotik’ olan, yerinden ve zamanından kopararak dünya pazarı için yeniden paketlenir (Morley ve Robins, 1995: 113). Yerelliği bozulan kültürel ürünlerin küresel pazarda tüketime sunulmaları, yerel kültürlerde dönüşümlere yol açar ve bu dönüşüm süreci genellikle kültürlerin birbirlerine benzemeleriyle sonuçlanır. Arjun Appadurai’a göre (1990: 295), günümüzde kültürel homojenleşme, genellikle ‘Amerikanlaştırma’ veya ‘metalaştırma’ tartışmalarını beraberinde getirmektedir ve her iki tartışma arasında önemli benzerlikler bulunmaktadır. Özellikle küçük ölçekli yönetimler için daha büyük ölçekli yönetimlerin kültürel fethine maruz kalma korkusu her zaman mevcuttur. Böylelikle birinin ‘hayali

cemaati', diğlerinin politik esaretine dönüşmektedir. Kültürün en önemli taşıyıcısı olan dil, kültürel küreselleşme sürecinde büyük ölçekli yönetimlerin dominant kültürleri tarafından yerel kültürlerin dönüştürülmesinin ve Amerikan kültürünün hâkimiyetinde sürecin baştan düzenlenmesinin önemli göstergelerinden biridir. Nüfus karışımının bir sonucu olarak siyasi haritalar, ulusal dil haritaları değildirler. Yerel ve bölgesel lehçelerin kaybı pahasına resmi devlet dilleri güçlendirilmiş olsa da, mevcut devletlerin fiilen çokdilli olmaları önemli bir sorundur. Dil grupları bölgesel olarak yayılmıştır ve nüfusun büyük bölümü aynı anda birden fazla dil konuşabilmektedir. Bu noktada İngilizce, küresel ticaret, kitle eğlencesi ve bilimin ortak dili olarak karşımıza çıkar (Fraser, 2007: 18). Böylelikle, küresel bir kitle eğlencesi, görsel kültür ve dünya edebiyatının ortaya çıktığı günümüzde, yerel kültür ürünleri, Amerikan kültürünün hâkimiyetinde benzeşerek ulusal sınırlardan bağımsızlaşmakta ve küresel bir kültür alanı meydana getirmektedir. Bu yeni alanda, ulusallaşma hayalinin üzerine kurulduğu ortak imgelemler, yerini küresel paylaşımlara bırakmıştır ve ulusal kültür kavramının etkisi de, ulusal ekonomi ve ulusal sınırlarınki gibi zayıflamıştır.

Günümüzde küreselleşme süreci, beş farklı küresel kültürel akış düzlemi üzerinden betimlenir. Bunların ilki, etnodüzlemdir (ethnoscape). Etnodüzlem; yaşadığımız hareketli dünyayı oluşturan insanların düzlemi anlamına gelir: turistler, göçmenler, mülteciler, sürgünler, misafir işçiler ve diğer hareketli gruplar ve bireyler ulusal ve uluslararası politikaları şimdiye dek benzeri görülmemiş bir derecede etkiliyor görünmektedirler. Bir diğer küresel kültürel akış düzlemi olan teknodüzlem (technoscape), teknolojinin küresel yapılanmasını ve önceki geçirimsiz sınırların farklı biçimleri arasında yüksek hızlarda hareket etmekte olduğunu belirtmektedir. Finansdüzlem (finanscape); döviz piyasaları, ulusal menkul kıymetler borsaları ve ticari mal spekülasyonlarının büyük şirketleri ulusal sınırlardan kör edici bir hızla geçirmeleri sayesinde, küresel sermayenin şimdiye dek hiç olmadığı kadar gizemli, hızlı ve takip edilmesi zor bir hal aldığını ifade eder. Medyadüzlem (mediascape), tüm dünyadaki seyirciler için ticari mallar dünyası ve haberler ve politikalar dünyasının iç içe geçtiği büyük ve karmaşık imgeler, anlatılar ve etnodüzlemler repertuarı sağlar. Son olarak ideodüzlem (ideoscape) de birbirine bağlı imgeleri ifade eder, fakat genel olarak doğrudan politiktir ve sıklıkla devlet ideolojileri ve devlet gücünü açıkça ele geçirmeye yönelik hareketlerin karşı ideolojilerine ilişkindir (Appadurai, 1990: 296-9).

İnsanların, teknolojinin, paranın, imajların ve düşüncelerin ulusaşırı hareketine dayanan bu beş terimin genişletilmiş terminolojik tartışması, günümüzde küresel akışların bağlı olduğu durumların belirsiz formülasyonu için bir temel oluşturmaktadır: bu akışlar, etnodüzlem, teknodüzlem, finansdüzlem, medyadüzlem ve ideodüzlem arasındaki git gide büyüyen kopukluklar içerisinde gerçekleşmektedir. İnsanlar, makineler, para, imgeler ve fikirler bu eşbiçimli olmayan yolu takip etmektedirler. Bu noktada, insanlık tarihinin tüm dönemlerinde bu akışlar arasında kopukluklar olduğunu belirtmek gereklidir, fakat bunların her birinin hızı, ölçüsü ve hacmi günümüzde öyle yüksektir ki bu kopukluklar küresel kültür politikalarının merkezine yerleşmişlerdir (Appadurai, 1990: 301). Böylelikle, bu düzlemler Benedict Anderson'ın 'hayali cemaatler' tanımını aşan 'hayali dünyalar' kavramının temel yapı taşlarını oluştururlar. 'Hayali dünyalar', tüm dünyadaki bireylerin ve toplumların tarihsel olarak konumlandırılmış imgelemleriyle yaratılan çoklu dünyalar anlamına gelmektedir. Bugün yaşamakta olduğumuz dünya ile ilgili önemli bir husus; insanların çoğunun sadece hayali cemaatler değil, aynı zamanda bu hayali dünyalar içinde yaşamakta olmaları ve bu nedenle, kendilerini çevreleyen resmi iradenin ve girişimci zihniyetin hayali dünyalarına karşı koyabilmeleri ve hatta bazen onları yıkabilmeleridir (Appadurai, 1990: 296-7).

Böylesi çok-düzlemli küreselleşme süreçleri, ulus devletlerin yönetsel otoritelerini de sınırlandırarak politik etkinliğini zayıflatmaktadır. Bugün en güçlü devletler dahi birçok önemli yönetim yükümlülüklerini uluslararası kurumlar, hükümetlerarası ağlar ve sivil toplum kuruluşları ile paylaşırlar. Bu, sadece çevre denetimi gibi görece yeni yükümlülükler için değil; aynı zamanda savunma, güvenlik, sivil ve ceza hukuku yönetimi gibi eski yükümlülükler için de geçerlidir. Uluslararası Atom Enerjisi Kurumu, Uluslararası Ceza Mahkemesi ve Dünya Fikri Mülkiyet Teşkilatı gibi kurumlar bu durumun belirgin örnekleridir. Bu bakımdan hegemonya artık bölünmüş egemenliğin Westphalia sonrası bir modelinde etkinliğini sürdürmektedir (Fraser, 2007: 15-6).

Çalışmamızın bu bölümünde tartıştığımız üzere küreselleşme hareketleri, Westphalia Antlaşması'nın ardından ortaya çıkan ulus devlet kavramını önemli ölçüde etkilemiş ve temel yapı taşlarını yıkarak günümüzde ulus devlet modelini teorik ve pratik yönden dönüşüme uğratmıştır. Daha önce ulusal vatandaş olarak kuramsallaştırılan 'kim' sorusunun yanıtı artık bir halk oluşturmeyen dağınık muhataplardır. Daha önce ulusal ekonomi içinde yer alan ulusal çıkarlar olarak kuramsallaştırılan 'ne' sorusunu yanıtı ise artık ulusaşırı risk topluluğu

boyunca uzanmaktadır. Bir zamanlar ulusal bölge olarak kuramsallaştırılan ‘ne’ sorusunun yanıtı günümüzde yurtsuzlaştırılmış siber alanlar olmuştur. Bir zamanlar ulusal basılı medya olarak kuramsallaştırılan ‘nasıl’ sorusunun yanıtı ise artık ayırık ve örtüşen görsel kültürlerin engin dil-aşırı bağlantılarını kapsamaktadır. Son olarak da, bir zamanlar egemen bölgesel devlet olarak kuramsallaştırılan kamuoyunun muhatabı, artık kolaylıkla tanımlanamayan ve hesap sorulamayan kamusal ve özel ulusaşırı güçlerin dağınık bir karışımı olmuştur (Fraser, 2007: 19). Tüm bu süreç, ‘küresel ürün’ etrafında merkezileşen kurumsal bir felsefe ile ilişkilidir. Evrenselleşen tüketici egemenliği fikri; insanların küresel bilgiye erişiminin artmasıyla paralel olarak küresel ihtiyaçlar geliştirdiklerini, küresel ürünler talep ettiklerini ve böylelikle ‘küresel vatandaşlara’ dönüştüklerini ortaya koymaktadır (Morley ve Robins, 1995: 109-10).

Vatandaşlığın dahi ulusal sınırları aşarak küreselleştiği böyle bir süreçte, ulus devletin temel prensibi olan ‘sınırlı bir bölge üzerinde paylaşılmayan egemenlik’ artık pek olası görünmemektedir. Yoğun ve çok-düzlemli küreselleşme hareketi, günümüzde ulus devlet sınırlarını zayıflatmış, ulus devlete bağlı kimlikler dönüşüme uğrayarak ulusaşırılaşmış, birey ulus devlete yabancılaşmış ve sosyal, kültürel, ekonomik ve politik açılardan ulus devletten bir ölçüde bağımsızlaşmıştır.

1.3. GÖÇ KAVRAMINA SOSYOLOJİK YAKLAŞIMLAR

Ulus kavramının hayaliliği ve ulus devlet modelinin yapaylığı üzerine bilinen tezleri ve küreselleşmenin etkisiyle ulus devletin mitik niteliklerinin nasıl geçersizleştiklerini önceki bölümlerde ortaya koymamızın ardından, bu bölümde göç kavramının tanımlanmasının ardından ulus devletin göç ile nasıl yapı bozuma uğradığından bahsedeceğiz.

Cemal Yalçın’a göre (2004: 13) göç, “Ekonomik, siyasi, ekolojik veya bireysel nedenlerle bir yerden başka bir yere yapılan ve kısa, orta veya uzun vadeli geriye dönüş veya sürekli yerleşim hedefi güden coğrafik, toplumsal ve kültürel bir yer değiştirme hareketidir.” Yalçın’ın birçok göç teorisyeninden süzerek yaptığı bu tanım, üç önemli parçadan oluşmaktadır: neden, zaman ve mekân.

Adem ve Havva’nın cennetten kovulmasına dayanan yaradılış mitinden bu yana, insanlar çok çeşitli nedenlerle bir yerden başka bir yere göç etmişlerdir. Öyle ki insanlık

tarihini, göç tarihi olarak okumak dahi mümkündür. Bu bağlamda, Eisen’ın (1986: xi) Yaradılış’ı yazarken “Her şeyden önce göç vardı.” cümlesiyle açılış yapması hayli anlamlıdır (Peters, 1999: 17). Tarih boyunca savaş nedeniyle göçe zorlanan muhacirler, iş bulmak amacıyla gönüllü olarak göç eden işçi göçmenler, siyasi sebeplerle başka bir ülkeye göç ettirilen sürgünler, yerleşik hayatı benimsemeyen göçebeler ve daha birçok göçmen tipi, göçün tanımındaki nedenselliğin önemini ve göçün nedenlerinin çeşitliliğini göstermektedir. Küreselleşmenin etkisiyle sermayenin ulusal sınırlardan bağımsızlaşması, göç olgusunu da etkilemiş ve ekonomik nedenlere bağlı göç hareketlerinin yoğunlaşmasına neden olmuştur. Günümüzde serbest piyasa, düşük maaş, yüksek işsizlik oranı, yavaş büyüme, sıkı para politikası ve sağlık, barınma ve eğitim harcamalarında yıkıcı gerilemeler lehine olan ekonomik temelcilik, tüm dünya genelinde birçok insanı evlerinden ayrılmaya zorlamaktadır (Lipsitz, 1999: 193). Böylelikle, çeşitli nedenlerle gerçekleştirilecek göç hareketleri içerisinde ekonomik temelli nedenler, diğer olası nedenlere nazaran daha baskın bir hale gelmiştir.

Göç kavramının zaman ile ilişkisi ise, öncelikle göçmenin yeni evinde ne kadar kalacağı ile ilintilidir. Bu noktada, geçici ve kalıcı göç kategorileri ortaya çıkar. Göçmenlerin belli bir süreliğine evlerinden ayrılarak yeni bir yurt edinmelerine ve birgün eski evlerine geri dönecek olma hayallerine dayanan geçici göç ve yeni yurtlarında kalıcı olmaları durumunu belirten kalıcı göç hareketleri göçmenleri, göç alan toplumları ve göç veren toplumları farklı yönlerde etkileyebilmektedir. Öte yandan, doğdukları yurtlarından uzun zaman önce ayrılmış, yeni yurtlarında kalıcı olan ve geri dönmeyi planlamayan insanların ve hatta bu yeni yurttan doğup büyümüş olan onların çocuklarının dahi göçmen olarak adlandırılıyor oluşu, göçün etkilerinin uzun yıllara yayıldığını ve bu nedenle kavramın bir sürece işaret ettiğini göstermektedir. Göç; insanların anavatanlarından ayrılmalarının öncesinde başlayan ve yeni yurtlarına ulaşmalarının ardından uzun süre devam eden bir deneyimdir. Göç; olup biten bir eylem değil, insanın yaşamında yıllar boyunca etkisini kaybetmeyen ve hatta gelecek kuşaklar üzerinde de etkili olmaya devam eden bir süreçtir (Deaux, 2006: 4).

Mekânsal değişim ise temelde içine doğulmuş olan evden ayrılıp başka bir yerde yeni bir ev edinme durumuna dayanan göç hareketinin içkin özelliğidir. Ev; bireyin ait olduğu, hissiyatının yoğunlaştığı veya sığınma ihtiyacını karşıladığı bir yer, bölge veya devlettir. Doğum yeri, konut, aile, bölge veya ulus formunda ev ile özdeşlik kurulabilir (Morse, 1999: 68). Bu durumda, mekânsal değişimin özü olan ev kavramı ile kurulan özdeşlikler, bu mekân

değişiminin ulusaşırı bir ölçekte gerçekleşmek zorunda olmadığını göstermektedir. Aynı doğrultuda, Cemal Yalçın'ın ortaya koyduğu göç tanımında da coğrafî, toplumsal ve kültürel faktörler açıkça belirtilirken, ulusal sınırlara dair herhangi bir belirtece yer verilmemesi, göç kavramının ulusal sınırlardan bağımsız bir yer değiştirme hareketine işaret ettiğinin göstergesidir. Bu bağlamda, göç ve ulus devlet arasında kopmaz bir bağ kurulamayacağı ve göç kavramının ulusal sınırlara bağımlı biçimde hayal edilmesinin doğru olmayacağı aşikârdır. Günümüzde sürgün olma durumu üzerine Hamid Naficy'nin düşünceleri de, göç kavramının sadece ulusal sınırlar üzerinden düşünülebilecek bir yer değiştirme hareketine indirgenemeyeceğini açıklaması bakımından önemlidir. Naficy'e göre (1999: 3), bugün birey, evinde bulunmasına rağmen medyada yansıtılan diğer yerler ve diğer zamanların hasretini çekerek yurdunda sürgün olabilir. Yine birey evindeyken bir içsel sürgün deneyimi yaşayabilir. Birey evinden ayrılmaya zorlanarak sürgün edilmiş olsa da, ev hasreti çekmeyebilir ve evine dönmeyi arzulamayabilir. Birey evine geri döndüğünde buranın belleğinde yapılandığı ve bulmayı umut ettiği ev olmadığını görebilir. Birey kendi isteğiyle sürgüne gidebilir ve yine de döndüğü zaman kendisini tam olarak geri dönmüş hissetmeyebilir. Birey evine geri dönebilir durumda olmasına rağmen, geri dönmeyi ve ihtişamlı bir dönüşün hayalini kurmaya devam etmeyi tercih edebilir. Hatta birey evi ve yeni yurdu arasında sürekli olarak gidip gelebilir, bir göçmen olabilir ve yine de her mekânda kendini sürgün hissedebilir. Bu durumda, göç hareketleri biçimsel olarak fazlasıyla çeşitlilik içermektedir. Bu biçimsel yoğunluk, göçü şüphesiz, doğal, deneyimlenebilir ve sık gözlemlenen bir olgu olarak ortaya koyar ve bu özellikleri ile göç, ulus devletin hayaliliği karşısında çok daha somut bir yapıya sahip görünmektedir. Haliyle, göç kavramının ulusal sınırlar çerçevesine sıkışarak yapılacak bir tahayyülü göçün önemli bir boyutunun görmezden gelinmesine ve iç göç – dış göç ayrımının doğal farklılıklara dayandığı yanılgısına neden olacaktır. Oysaki göç kavramının ulus devletten azade yapısı, bu ayrımın sadece işlevsel bir sınıflandırmadan ibaret olduğunu göstermektedir. Göçün sosyolojik tanımında belirtilen nedensel, zamansal ve mekânsal açılardan, her iki kategori birbirine özdeştir ve sosyal bilimler alanında yapılan göç çalışmalarında iç göç hareketleri de, dış göç hareketleri kadar araştırılmaya değmektedir. Bu bağlamda, göç kavramının bütünlüklü olarak kavranabilmesinde, iç göç ve dış göçün eşit oranda değerli çalışma sahaları olduğu kabul edilerek yapılacak çalışmalar etkili olacaktır. Biz de çalışmamız boyunca bu ilkeyi

benimseyerek iç göç ve dış göç hareketlerini birlikte inceleyecek ve böylelikle göç kavramının eksiksiz bir değerlendirmesini yapmaya çalışacağız.

Daha önce belirtildiği üzere öncesi, esnası ve sonrasıyla bütün bir süreç olarak değerlendirilen göç hareketinin her periyodunda farklı bir aktör öne çıkmaktadır. Bu bakımdan göç öncesi göç veren toplum ile; göç esnası göçmen ile; göç sonrası göç alan toplum ile sıkı sıkıya ilişkilidir ve süreç boyunca göç tüm bu aktörlerde değişime yol açar. Değişimin temel nedeni ise mevcut ile namevcut arasındaki kültürel çatışmadır; daha anlaşılır haliyle, yeni ile eski, içine girilen ile geride bırakılan, öteki ile kendi arasındaki kültürel farklılıktan kaynaklanan çatışma hali, göç sürecinin ve sürecin aktörleri arasındaki etkileşimin biçimini belirleyen temel faktördür. Bu noktada, kültürel çatışmanın altyapısını oluşturmak amacıyla, öncelikle kültür kavramına odaklanmak gerekmektedir.

Oluşumcu bakış açısına göre, “varolan, kültürler değil, birbirlerine sınırsız toplumsal ilişki dizisiyle bağlı insanlardır. Başka deyişle, kültür bireylerden önce varolmaz: Kendi yaşamlarını sembolik olarak örgütleyerek kültürü kolektif olarak üreten, bireylerdir.” Politik bağdaşıklık, kurumların yeniden üretimi, çatışmaların ortadan kaldırılması, toplumsal denetim gibi pratikler, kültürün bireyler tarafından üretildiği alanların sadece bazılarıdır. (Bourse, 2009: 79).

R. Benedict (1950: 260), etnik kökleri birbirine yakın olan bazı halkların ortaya çıkardıkları uygarlıklar bakımından birbirlerine zıt olabildiklerine dair örnekler vererek etnisite ve kültür arasında herhangi bir paralellik bulunmadığını öne sürer. Bu bakımdan kültür kavramı, içerisinde bir biyolojik unsur barındırmadığı gibi, ırksal temele dayalı hiçbir faktör ile de açıklanamaz. (Bourse, 2009: 94).

Kültür esasen – yalnızca değil- en geniş anlamıyla “gelenek” işidir. Bunun anlamı, M. Leiris’in gösterdiği gibi, örneğin bir bilimin ya da dinsel bir sistemin gençlere resmi olarak eğitimciler tarafından öğretilebileceğidir; bir âdetin kuşaktan kuşağa aktarılabilmesi; bazı davranış biçimlerinin küçüklerin büyüklerden ödünç alması şeklinde değil, bilinçli edinilebileceği; bir kanaatin propaganda ya da sohbetlerin tesadüfüne kalmış bir şekilde yayılabileceği; bir nüktenin kulaktan kulağa yayılabileceği ya da yalnızca bir ülkede uygulanan bir tekniğin ya da modanın bir diğerinde yayılabileceği... şeklindedir. Bütün bu olgular biyolojik kalıttan bağımsız gözükür; ama ortak

özellikleri şudur ki – sözcükler, görüntüler, örnekler yardımıyla – özelliklerin sembolik aktarımlarından oluşmuşlardır. Bunların bütünü, az çok uzun bir süreyi kapsayan bir dönem boyunca belli bir çevrenin, belli bir toplumun ya da toplumlar grubunun yaşama tarzının karakteristiği olarak ortaya çıkar. Bütün bu olgular söz konusu toplumsal çevrenin kültüründen başka bir şey değildir (Bourse, 2009: 93).

Kültürün doğuştan kazanılan bir özellik olmayışı, kavramın edimsel boyutunu öne çıkarmaktadır. Kültür, bireylerden önce varolan ve onları anlamlandıran bir faktör değil; aksine bireylerin karşılıklı ilişki biçimlerinden türeyen bir kolektif üretim alanıdır. Bireyler arası günlük etkileşimler, bir yandan kültür yaratımının temelinde yer alırken, diğer yandan toplumsal ilişkiler ağının tam ortasında gerçekleşir. Diğer bir deyişle, bireyler arasında kurulan ilişki biçimleri, içinde bulunulan toplumun kolektif tarihinden azade değildir. Bu durumda mevcut bir kültürel varlık, kendisinden tarihsel olarak daha önceki bir kültürel sistemin etkisinden bağımsız olarak düşünülemez. Haliyle, kültürler arasındaki yatay ve dikey geçişliliklerin kültür kavramına içkin bir özellik olduğunu söylemek mümkündür. Eşzamanlı olarak birbirine git gide yakınlaşan veya kronolojik olarak birbirini takip eden kültürler arasında kolay tanımlanabilir sınırlar mevcut olmasa da, pratik faydaları dolayısıyla kültürler her toplum için belirli bir çerçeve içerisinde heterojenleştirilerek tanımlanır. Bu doğrultuda günümüzde kullanılan yaygın çerçeve ise ulus devlet sınırları olarak karşımıza çıkmaktadır (Bourse, 2009: 86,55).

“Şunu da kabul etmek gerekir ki, kültürü benimseme evrensel bir olgudur ve kültür oluşturunca; uzun süreli temas halindeki iki kültür arasındaki süreklilik, tarihsel evriminin farklı anlarında ele alınan tek bir kültürel sistem içindeki farklı durumlar arasındaki süreklilikten daha fazladır” (Bourse, 2009: 87). Kendilerini kabul eden yerli toplumla etkileşimin bir sonucu olarak aynı anda iki farklı kültüre aidiyet özelliği kazanan çokkültürlü göçmenler, bu yatay geçişliliğin en somut taşıyıcılarıdır. Kültürel esneklik en yoğun haliyle, bir yandan kökensel cemaatlerinden edindikleri kültürü sürdürüp diğer yandan içine girdikleri yeni toplumun kültürel sistemine uyum sağlamaya çabalayan göçmenlerin durumunda ortaya çıkmaktadır.

Taft (1996: 6), göçün kültürel bileşenlerini kültür ve dil, sosyal etkileşim, grup üyeliği, gruba entegrasyon ve grubun normlarına uygunluk olmak üzere beşe ayırırken, Kay Deaux

(2006: 13) bu bileşenleri üç başlık altında toplamakta ve daha da geliştirmektedir: demografik gerçeklikler, hükümet politikaları ve sosyal temsil.

Toplumun demografisi, Meyers'e göre de göçe bağlı biçimlenen sosyal ilişkiler dizisinin önemli bileşenlerinden biridir. Göçmen ve yerli halk arasındaki demografik farklılıkların boyutu, bu sosyal ilişkilerin etkin belirleyicilerinin başında gelir (Meyers, 2004: 60). Göçmenler, demografik farklılıkları doğrultusunda yerli halktan ayrışır ve kendi içlerindeki demografik benzerliklere bağlı olarak bir göçmen toplumu oluştururlar. Göçmenlerin yeni yurtlarında oluşturdukları bu azınlık topluluğu, onlar için kültürün ve deneyimin paylaşıldığı bir alan olma özelliğindeyken, yerli halk için aynı toplum stereotiplerin ve huzursuzlukların kaynaklandığı bir hedef tahtasıdır (Deaux, 2006: 24).

Hükümetlerin göçmen politikaları çok-parçalıdır. Eytan Meyers (2004), uluslararası göç politikalarının geniş kapsamlı bir analizinde bir ülkenin göç politikasını şekillendiren beş temel faktör belirlemiştir: ekonomik durum, savaşlar, dış politika, demografik kompozisyon ve ideoloji. Çoğunlukla birbirleriyle paralel doğrultuda olan bu beş faktörün arasında en belirleyici olan ekonomik durum ile ilgili olarak Kay Deaux'nun kısa değerlendirmesi oldukça açıklayıcıdır. Deaux'ya göre (2006: 19), ekonominin büyüdüğü ve iş olanaklarının çok olduğu zamanlarda, yüksek verimli bir endüstriyel toplum önemli derecede davetkâr olabilir. Bunun aksine, ekonominin düşüşte olduğu ve işsizlik oranının yükseldiği zamanlarda ise, hem ev sahibi toplum hem de göçmenler için göçün yararları oldukça azdır.

Göçün üçüncü ve son kültürel bileşeni olan sosyal temsil, aynı kültür içinde paylaşılan anlamları ifade etmektedir. Kavramlar ve nesneler hakkındaki inanışlar, toplumun üyeleri tarafından hep birlikte inşa edilir ve bunun karşılığında, bu rızaya bağlı olarak inşa edilen imgeler, ilgili hedeflerin ve olayların nasıl değerlendirileceği üzerinde etkilidir. Analizlerin gösterdiği üzere, soyut kavramların paylaşılan algılanışları günlük gerçekleri etkiler ve ilk bakışta tümüyle kişisel görünen kararlar çok daha büyük bir kültürel çerçevenin ifadeleri olarak değerlendirilebilir. Göçün imgeleri, bir kültür veya toplumda yaygın olarak paylaşılan ama farklı toplumlarda belirgin biçimde değişiklik gösteren bir kavram olan sosyal temsilin işleyişini örneklendirmektedir (Deaux, 2006: 26).

Deaux'nun sosyal temsil kavramı, Taft'ın "grup üyeliği", "gruba entegrasyon" ve "grup normlarına uygunluk" önermeleriyle bir arada düşünülebilir ve her iki sosyal bilimcinin

önermesinde de kimlik kavramı ön plana çıkar. Yeni edinilen yurda adaptasyonun sağlanabilmesi için göçmenlerin bir sosyal ağ içinde kendilerine yer bulabilmeleri gereklidir. Bu sosyal ağlar ise, kendini tanımlama, dil, sosyal ve kültürel alışkanlıklar, arkadaşlık ağları ve daha birçok sosyal ve psikolojik hayat bileşeninden meydana gelen kimlikler etrafında şekillenir. Bu bakımdan göçmenler açısından kimlik uzlaşımı, büyük bir toplumsal şemsiye altında bireyin kendisini diğer insanlar ve diğer gruplar karşısında tanımlaması ve bu gruplar içinde kendisine yer bulabilmesi sürecini ifade etmektedir (Deaux, 2006: 7). Böylelikle, belirli kimlik ortaklığı etrafında toplanan göçmenler, yeni yurttaki yerli toplumun karşısında bir azınlık toplumu oluşturarak kolektif görünürlük kazanırlar.

Göçmenler ve yerli halk arasında kimlik ortaklığının kurulması ilk etapta kolaylıkla mümkün olmadığından, bu göçmen azınlık topluluğunun oluşumu, göçmenler açısından yerli halka entegre olmanın ilk adımı olarak düşünülebilir. Göç hareketi esnasında kimliğinin bazı bileşenlerini ana yurdunda bırakan göçmen bireyin, yeni yurttaki ilk olarak benzer kimliklerle bütünleşmesi doğaldır. Benzerlikler üzerine kurulan bu azınlık toplumu, yerli çoğunlukla benzeşme sürecinin de başlangıcını oluşturmaktadır. Göçmen azınlık toplumu içinde kendine yer bularak yeni yurttaki kalıcılaşmaya çalışan göçmen birey, sürecin devamında yerli halk ile bir sosyal etkileşim ortamı yaratarak kimliksel benzeşmenin ve sosyal entegrasyonun yollarını arayacaktır. Aynı doğrultuda yapılan çalışmalar, göçmen toplumların tercihinin yerli halka ve yeni yurda entegrasyon yönünde olduğunu göstermektedir (Deaux, 2006: 61). Buna rağmen, göçmen azınlığın kolektif kimliği, yerli halk tarafından entegrasyonun ilk adımı olarak algılanmamakta; aksine ayrıştırıcı ideolojinin üzerine kurulduğu stereotiplerin kaynağı olarak görülmektedir. Haliyle göç olgusu, iki aktörü farklı yönde etkileyerek kültürel çatışma için uygun ortamı yaratmaktadır. Bu bakımdan, göç alan ve göç veren ülkelerin medyalarında yer alan haberler arasındaki farklılıklar da, göç olgusunun farklı aktörler tarafından nasıl farklı algılandığını göstermesi açısından oldukça anlamlıdır. Örneğin Alman, Hollanda veya Fransız medyası, kendi ülkelerinde bulunan göçmen toplumundaki başörtüsü, zorunlu evlilik ve töre cinayeti gibi konularla ilgili neredeyse her gün yayın yaparken, Türk gazetelerinin Avrupa baskıları büyük ölçüde artan işsizlik oranlarına, sosyal yardım ve işsizlik yardımlarındaki kötüleşmelere odaklanmaktadır. Medyadaki bu farklılıklar, ev sahibi toplumun başlıca endişesinin onların toplumsal değerlerini ve kültürel normlarını tehdit eden göçmenlerden kaynaklandığını ve göçmenlerin ise onların yeni yurtlarında hayatta kalma imkânlarını

zorlaştıran sosyo-ekonomik problemler konusunda endişeli olduğunu ortaya koymak için yeterlidir (Yurdakul ve Bodemann, 2006: 3,4).

Göçün kültürel bileşenleri göz önünde bulundurulduğunda, yerli ile göçmen arasındaki çatışmayı yaratanın göçmene ait içkin özellikler olmadığı ve yerli ile göçmen arasındaki bir dizi sosyal etkileşimle görünürlük kazanan kültürel farklılıkların, ötekileştirmeye dayalı bir sosyal çatışmaya yol açtığı anlaşılabılır. Kültürel çatışmanın, etkinliğini kaybetmemek ve kendini devam ettirebilmek için aldığı biçim ise genellikle ırkçılıktır. Geleneksel anlayışta ırkçılık bireyler arasındaki biyolojik farklılıklara dayansa da, “günümüzde kültürlerin eşitsizliğini ileri sürerek meşrulaşmaya çalışmaktadır. Çağdaş yeni-ırkçı söylemde, uzlaşmaz ya da eşitsiz olarak ilan edilen şey artık ırklar değil; adetler, inançlar ve uygarlıklardır.” (Bourse, 2009: 24-5). Diğer bir deyişle, kültürel çatışma yeni ırkçılığın kaynağıdır ve bu yeni ayrımcılık biçiminin hedefinde toplumların ırkları veya renkleri değil; dini aktiviteleri, mutfak kültürleri, sanatsal üretimleri, barınma biçimleri, giyimleri gibi günlük yaşam pratikleri vardır. *İnsan Hakları Ulusal Danışma Komisyonu Yıllık Raporu*’nda Taguieff’in de belirttiği üzere, ırkçı ideolojinin yeni temelleri kültür ve ulusal kimliktir (Bourse, 2009: 25).

Burada belirtmek gerekir ki, hareketin ulusal veya ulus aşırı gerçekleşmesinden bağımsız olarak göç olgusu, bir yandan göçmen toplumlar tarafından kendi içlerinde aynı şekilde deneyimlenirken, diğer yandan ulusal sınırlara bağlı olarak yerli toplumları farklı yollarla, fakat kendi içlerinde aynı neticelerle etkilemektedir. Böylelikle, göçmen azınlık ve yerli çoğunluk arasında yaşanan çatışmayla ortaya çıkan “göçmen sorunu”, ulusal ve ulus aşırı göç deneyimlerinde yerli halk tarafından farklı dinamikler üzerinden, fakat aynı sonuca varacak biçimde inşa edilmektedir. Söz konusu iç göç olduğunda; göç, ev sahibi toplum için iş olanakları üzerinde olumsuz bir etkiye sahiptir ve bu nedenle ev sahibi toplum göçmenlere veya liberal göç politikalarına karşıdır. Bununla birlikte, göçmenlere karşı olumsuz tavırların tamamıyla etnik önyargıların ifadesi görünümünde olduğu söylenemez. Aslında bu tavırlar, politik sermayeyi de kapsayacak şekilde kısıtlı bir kaynak için rekabet halinde olan topluluklar arasındaki ekonomi temelli bir inanıştan kaynaklanmaktadır (Deaux, 2006: 57). Göçmenlerin varlığına bağlı olarak hayat kalitelerinde ve politik hiyerarşide düşüş yaşayacaklarını düşünen yerli toplum, yurttaki mevcut ekonomik durumun kötü olması halinde göçmenlere karşı daha da negatif bir anlayış geliştirmeye yatkındır (Deaux, 2006: 47; Espenshade ve Hempstead, 1996). Bu noktada yerli halk tarafından geliştirilen söylemler,

göçmenlerin yeni yurttaki başarısız olarak iş gücüne katılamaması ve yerli halkın üzerindeki vergi yükünü daha da arttırması ile iş gücüne katılarak mevcut iş olanaklarını azaltması ve yerli halkın ekonomik sermaye edimi açısından risk oluşturmaları kutupları arasında değişebilmektedir (Deaux, 2006: 48). Buna rağmen, DeFreitas (1992), Reitz (2001), Raijman ve Tienda (1999) ve Friedberg ve Hunt'ın (1999) çalışmalarının gösterdiği üzere, göçmenlerin ekonomik açıdan kendileri için problem yarattığına inanan yerli halkın endişelerinde gerçeklik payı yoktur ve aslında göçün toplumsal boyutu, göç olgusuna ilişkin kamuoyunu şekillendirmede ekonomik faktörlerden daha etkin bir rol oynayabilir (Deaux, 2006: 51; Friedberg ve Hunt, 1999: 358). Dış göç akışları ise kültürü bölgeselleştirir (Bhabha, 1994) ve göç problemi, göçmenlerin kültürel çeşitliliği sebebiyle ulusal kimlik ve bütünlüğe karşı politik bir tehdit olarak yorumlanır. Çünkü ulus devlet; ortak dil, kültürel gelenekler ve inanışlara dayalı ortak aidiyet ve sadakat algısını harekete geçiren sınırlı ve belirgin bir topluluk üzerine kurulu olarak tasavvur edilmektedir (Morley, 1999: 164; Stolcke 1995, 8). Böylelikle göçmenler, iç göç akışlarıyla içine girdikleri yeni toplumun potansiyel ekonomik ve politik sermayesine ortak olmaları ve dış göç akışlarıyla içine girdikleri toplumda kimlikli ortaklıklar üzerinden cemaatleşerek ulusallaşma hayaline tehdit oluşturmaları sonucunda, her iki durumda da yeni yurdun yerli toplumunda aynı dönüşümü tetiklerler. Göçmen azınlığın cemaatleşme sürecinin temelinde yer alan demografik gerçeklikler ve sosyal temsil kavramlarının, yerli toplumun göçmen sorununu inşa ederken etkin olarak kullandığı negatif stereotiplerin oluşturulması sürecinin de temelinde yer alması, kavramın iki aktörde iki farklı etki yarattığının bir göstergesidir.

Stereotipler, bir topluluğun üyelerinin birbirine benzer olduğuna ve aralarında çok az farklılık bulunduğuna dair ve bu nedenle onları birbirinin aynısı olarak değerlendirmeyi meşrulaştıran inanışlardır. Bu bakımdan stereotipler, topluluk üyelerinin söz konusu basmakalıp özellikleri paylaştıkları ve genellikle çelişkili hiçbir özelliğe sahip olmadıkları düşüncesine dayanır (Deaux, 2006: 81). Ötekini belirtmek için önyargılardan yola çıkan stereotipler, özellikle “yabancılar” karşısında ortaya çıkarlar ve toplumların birbirlerine belirli nitelikleri atfederek ötekinin keşfini önlemek pahasına kendilerini güvende hissetmelerinde işlevsel bir rol oynarlar (Bourse, 2009: 116). Stereotipler, belirli bir topluluğu karakterize ederken iyi özellikleri kötü özellikler ile bir arada konumlandırabilirler, fakat yeni bir toplulukla karşılaşıldığında düşünceye genellikle egemen olan bu kötü özelliklerdir (Deaux,

2006: 68) ve daha az aşına olunan topluluklar daha olumsuz özellikler ile bir arada düşünülürler (Deaux, 2006: 76).

Bourse'a göre (2009: 118), stereotiplerin oluşumu sürecinin dört ana unsuru vardır. Bunların ilki, bir grubun diğer gruplardan ayrı bir varlık olduğu algısına dayanan sınıflandırmadır. Kategorileştirme sonucunda, "oluşturulan" grubun üyeleri, grubun kolektif kimliğine bağlı özellikler çerçevesinde birbirine benzer olarak düşünülür. Sürecin ikinci ögesi, gruba ait özelliklerin bir kısmının yok sayıldığı ve diğer kısmının ön plana çıkarıldığı basitleştirme. Böylelikle, grubun belirli özelliklere indirgenmiş bir imgesi yaratılmış olur. Grubun kolektif kimliğinin gruptaki tüm bireyleri nitilemede kullanılarak genelleme yapılması, sürecin üçüncü ögesini oluşturur. Genellemede, gruptaki bir birey ile birey olarak ilgilenmek yerine, gruba atfedilen niteliklerin ona atfedilmesi yeterli kılınır. Dördüncü ve son öge ise, karışımdır. M. Abdallah Pretceille (1996), karışım ögesini "bilinmeyen bilene indirgendiği" süreç olarak açıklar; böylece stereotipin hedefindeki birey hakkındaki önvarsayımlarla çelişecek potansiyel durumlar göz ardı edilmiş olur.

Stereotiplerin ortaya çıktığı ve yeniden üretilerek yaygınlaştığı başlıca iki ortamın biri dil iken, diğeri medyadır. "Çoğu yazar, bizim toplumumuzda, stereotiplerin çoğunun edebiyat, televizyon, sinema ya da gazeteler aracılığıyla aktarıldığını saptar. Bu aygıtlar milyonlarca kişiye ulaşır ve stereotiplerin aşağı yukarı her yere ve hızla yayılmasını sağlar." (Bourse, 2009: 121).

Tüm bu özellikleriyle stereotipler, yerli halkın göçmen toplumu ötekileştirerek toplumsal dışlanmaya maruz kılması sürecinde kullanılan işlevsel faktörlerdir. "Ötekinin inşası" ise, aslında her zaman "kendinin inşasının" bir parçasıdır (Peters, 1999: 37). Kristeva'ya (1991) göre "Yabancı bizim içimizdedir: Kimliğimizin gizli yüzüdür... 'Biz'i kesin olarak bir sorun haline getiren, hatta belki de onu imkânsız kılan, bir semptom"dur (Saybaşı, 2011: 74). Bu bakımdan, inşa edilen göçmen sorunu aslında yerli halkın içkin sorunlarının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Yerli halkın algısındaki göçmenin risk içeren, tekinsiz imgesi, göçmenin kendisinden değil; onunla karşılaşan yerli halkın kendi korkularını göçmene yansıtmalarından ortaya çıkmaktadır.

Freud'a göre, birey yeni ve bilinmeyen şeyler karşısında şüphe yaşamaz. Haliyle, yerli halk için rahatsızlığın kaynağı ilk kez karşılaşılan göçmende değil; aksine tanıdık olandadır.

Yeni ve yabancı olan göçmenler tekinsizlik hissi yaratmaz; yerli halk için tekinsiz olan eskiden beri orada mevcuttur, fakat bastırıldığı için yabancılaşmıştır (Freud, 1919: 241). “Evin tanıdık, bildik rahatlığının dışında yattığı varsayılan şey, aslında her zaman çoktan onun içindedir, orada barınmıştır; şimdi sadece bastırılmışın, dışlanmışın ya da ihmal edilmişin dönüşü olarak yüzeye çıkacaktır.” (Saybaşı, 2011: 28).

Homi Bhabha da benzer bir şekilde “göçmenlerin, azınlıkların, diasporanın” şehre dönüşünden bahsederken “tekinsiz” kelimesini kullanır; şehir, “insanların su yüzüne çıkan özdeşleşmelerinin ve yeni toplumsal hareketlerin sahnelendiği alan”dır. Kültürel fark bu çerçevede geleneksel merkez ve çevre mefhumlarını – ulusal’ın mekânsal biçimlerini – istikrarsızlığa sokan bir tekinsizlik teorisiyle yorumlanabilir. Böylece, “Batı ulusunun uyumlu limitlerini güvence altına alan coğrafi hududun, farkına varılmaksızın çekişmeli bir iç sınırlılığa dönüşebilmesini ve içeride azınlık, sürgün, marjinal ve diğer yeni belirenler hakkında ve şahsında konuşma alanı yaratmasını” düşünebilmek mümkün hale gelir. (Saybaşı, 2011: 29-30)

Bu bağlamda, Morse’den alıntılanan tüm anlamlarıyla, “ev”in yapı bozuma uğratılarak yeniden düşünülmesini gündeme getiren göçmen, uygun ikameti olmamasına rağmen, ikamet edebiliyor oluşuyla “ev”e musallat olan bir figür olarak belirmekte ve evi, dışladığı şey tarafından içeriden arızalandırmaktadır (Saybaşı, 2011: 32). Bu arızalanma sürecinde, stereotiplere dayanan bir göçmen imgesi ve bunun üzerine kurulu bir göçmen sorunu inşa eden yerli halkın tutumu ise, kendi bastırılmış ve yabancılaşmış sorunlarının yüzeye çıkmasından kaynaklanmaktadır.

Yerli halkın eskiden beri bastırılarak süregelmiş sorunlarının yansıması olarak yaratılan göçmen sorununa, siyasi otorite de uyguladığı politikalar ile destek vermektedir ve göçmenlerin ötekileştirilerek toplumsal dışlanmaya maruz bırakılmalarında aktif rol oynamaktadır. Devletlerin gözünde, azınlık gruplar ikinci sınıf vatandaşlardır. Arendt, bu durumu “yarı devletsizlik” olarak niteler. Arendt’e göre (1979: 276), bu azınlık gruplar yasal olarak vatandaş kabul ediliyor olsalar da, yönetimin tüm güçlerinin dışında tutulmaktadırlar. Bu bakımdan, kendi ülkelerinde sahip olmadıkları politik kimliği ulusal pasaportları sayesinde diğer ülkelerde kazanan azınlıkların devletle kurdukları ilişki de, “yarı devletsizlik” boyutunda kalmaktadır (Somers, 2006: 38). Yeni yurtlarında oluşturdukları azınlık

toplumunun devletin yönetim aygıtına kabul edilmemesi, göçmenler için de Arendt'in öne sürdüğü yarı devletsizlik kavramını geçerli kılmaktadır. Bireyin "hak sahibi olma hakkı" edinebilmesinin tek yolunun tam bir ulus devlet vatandaşlığından ve organize bir siyasi yapıya üyelikten geçtiğini öngören Arendt'in azınlık gruplar -göçmenler- için "pislik" ve "devletsizlik" kavramlarını ilişkilendirmesi (Somers, 2006: 35-6), bu grupların ötekileştirilerek sosyal ve siyasi mekanizmalardan dışlanması sürecinde devletin oynadığı rolü ortaya koymaktadır.

Burada belirtmek gerekir ki, küreselleşmeye bağlı olarak pazar ekonomisinin ulus devletlerin yönetsel etkinliğini zayıflatmasıyla birlikte, yeni bir tür sosyal ve siyasi dışlanma modeli de görünürlük kazanmaktadır. Günümüzde hakların doğalcılığının egemenliği, ulus devletlerin çatlaklarında değil; piyasa temelliliğinin yükselişinde yer almaktadır. Bunun sonucunda, yasal vatandaşlık hakkına sahip fakat devlet tarafından sosyal vatandaşlık kurumlarına erişimi (kamu hizmetlerinin özelleştirilmesi, sosyal refah devletinin gerilemesi, vb. aracılığıyla) engellenen toplumsal olarak dışlanmış devletsiz vatandaşların sayıları git gide artmaktadır (Somers, 2006: 50). Daha önce Yurdakul ve Bodemann'dan alıntılanıldığı üzere, -Türk gazetelerinin Avrupa baskılarında belirtilen-göçmenlerin yeni yurtlarında yaşadıkları ekonomik problemler göz önünde bulundurulduğunda, göçmen toplumun çift yönlü olarak hem kimlik temelli, hem de ekonomi temelli dışlanmayla karşı karşıya kalmaları kaçınılmazdır.

Göç alan toplumlar açısından göçmen sorununun çözümü ise, etnik bağlardan uzaklaştırmadan geçmektedir. Göçmen sorunu, yerli halk ve siyasi otoritenin ortak üretimi olarak inşa edildiğinden, çözüm için etnik bağlardan uzaklaştırma sürecinde her iki aktöre de görevler düşmektedir. Burada, yerli halkın algısındaki göçmen imgesinin dönüşümünü başlatacak olan ise siyasi otoritenin yürüteceği politikalar; bu bakımdan sorunun çözümünde devlet, halkına oranla daha aktiftir. Devlete düşen görev, vatandaşlık hakkına erişimi soy kütüğüyle değil, belirli bir bölge üzerinde doğmuş olma ve yaşama koşullarıyla ilişkilendirerek, bireyi etnik bağlarından uzaklaştırmayı sağlamaktır. Bunun yanı sıra, bir diğer yöntem de bireysel vatandaşlık hakkı edinmenin önkoşulu olarak kültürel asimilasyonun zorunlu tutulmasının reddidir (Joppke, 2006: 64, 72). Ayrıca modern vatandaşlık düşüncesi açısından, yeni vatandaşların doğum yoluyla vatandaşlık hakkı kazananlardan daha iyi ve erdemli olmalarını talep etmek meşru değildir (Groot, 1989: 258). Etnik bağlarından

uzaklaştırılmış vatandaşlığın üçüncü yöntemi ise çifte vatandaşlık hakkıdır. Çifte vatandaşlık, bireyin sadece bir devlete ait olabileceğine dayanan klasik ulus devletin parçalı mantığını kırmaktadır. Göç alan devletlerin bakış açısından çifte vatandaşlık izni, göçmen toplumu entegre etme ihtiyacını gidermek amacıyla etnik vatandaşlıktan bölgesel vatandaşlığa doğru geçişin bir parçası olarak görünmektedir (Joppke, 2006: 74). Çift milliyet, vatandaşlık kavramını ulusa aidiyet biçimleri arasında ön plana çıkararak ulus içi etnik bağları zayıflatmaktadır.

Göçmen sorununun çözümünde göç alan devletler için etnik bağlardan uzaklaştırma politikalarının yürütülmesi olası iken, göç veren devletler aynı politikaları yürütmezler. Onlar açısından, dış göç akışları vatandaşlığın yeniden etnisizasyonunu teşvik ederek dengeyi tam ters yöne kaydırmaktadır. Bu bakımdan göç veren devletler, yurtdışındaki vatandaşlarıyla kuşaklar boyunca bağlarını sürdürebilme istekliliği gösterirler (Joppke, 2006: 64). Bu durumda, göç alan devletler açısından etnik bağlardan uzaklaştırma işlevi gören çifte vatandaşlık, göç veren devletler için yeniden etnisizasyon aracıdır. Örneğin Türkiye ve Meksika gibi göç veren devletler, başka bir ülkede yaşayan vatandaşlarıyla materyal ve politik açıdan değerli olan bağlarını sağlam bir biçimde devam ettirebilmek amacıyla, onlara vatandaşlık haklarını muhafaza etme izni vermişlerdir. Böylelikle, devletler de vatandaşlarıyla birlikte hareket etmiş olurlar ve hatta sınırlarının ötesinde dahi vatandaşları üzerinde kişisel egemenlik kurmaya devam ederler. (Joppke, 2006: 74-5).

Çalışmamızın bu bölümünü kısaca özetleyecek olursak, göç akışlarının ulusal sınırlardan bağımsız olarak gerçekleştiğini, iç göç ve dış göç tanımlarının kullanım pratiğine dayalı birer sınıflandırmadan ibaret olduğunu, göç akışının bir kerelik yaşanıp bitmediğini ve devam eden bir süreç olduğunu ve bu süreç boyunca tüm aktörlerin süreçten etkilenecek dönüşüğünü söyleyebiliriz. Çeşitli nedenlerle yurtlarını terk ederek yeni bir toplumun içine giren ve yeni bir coğrafyayı kendine yurt edinen göçmenler, aynı kültürü paylaşmadıkları yerli halkın bastırılmış sorunlarının yüzeye çıkmasını ve kendilerine yansıtılmasını tetikleyerek stereotipler üzerine kurulu bir göçmen sorununun hedefinde yer bulurlar.

“Göç akışları coğrafyanın içyapısını ‘yapıbozuma’ uğratar; ülke topraklarının, sınırların ve çevrelemenin, duvarların inşasını ve ‘doğallığını’ sorgular, içlerinde gitgide bulanıklaşan şeyin ne olduğunu görmek için bunları bulanıklaştırır” (Saybaşı, 2011: 31). Bu bakımdan göç akışlarının yoğun olarak gözlemlendiği günümüzde, modern ulus devlet yapısı da yapı

bozuma uğrayarak yeniden düşünülmekte ve düzenlenmektedir. Belirli bir bölgeye bağlı olan ve kendisini kuşaklar boyunca yeniden üreten bir altyapıya dayanan modern devlet, aynı anda bölgesel ve etnik olması bakımından temelde ikili bir kurumdur. Günümüzde küreselleşme süreci her iki boyutu da etkilemektedir. Bölgesel bir birim olarak küreselleşme süreçleri, etnik bağlardan uzaklaştırılmış vatandaşlık eğilimini faaliyete geçirerek devletin kendi bölgesinde bulunan göçmen toplumunu daha fazla kapsar hale gelmesini sağlar. Bir üyelik birimi olarak aynı küreselleşme süreçleri, devletin yurtdışında bulunan vatandaşlarını daha fazla kapsar hale gelmesine dair karşı bir anlatı ortaya koyar, çünkü aidiyet hissinin sürdürülmesi ve bir cemaat inşa edilmesi için uzam ve bölge artık daha önemsiz görülmektedir (Joppke, 2006: 84). Böylelikle, günümüzde göç akışlarına bağlı olarak etnisite birliğine dayalı ulusallık hayalinin ve ulusal sınırların bulanıklaştığı, ulus devletletin üzerine kurulduğu mitlerin yıkıldığı ve sonuçta modern ulus devletlerin pratik işlevsellikten ibaret birer bürokratik yapıya indirgendiği söylenebilir.

2. SİNEMADA ULUSALLIK ve GÖÇ

Çalışmamızın ikinci bölümünde, ulusal sinema kavramı ele alınacak ve göç hareketlerinin ulus devletleri etkilediği gibi ulusal sinemaları da etkilediği iddiası tartışılacaktır. Sosyolojik yargılarla uyumlu biçimde kurulması gereken sinema ve göç ilişkisinin genel çerçevesi belirlendikten sonra göç sineması kavramı kuramsallaştırılacaktır. Sinema ve göç ilişkisi üzerine yapılmış olan çalışmalara dayanarak göç sinemasının evrensel özellikleri tespit edilecek ve böylelikle bölümün sonunda, göç sineması tartışmasının kuramsal boyutu ortaya koyulmuş olacaktır.

2.1. SİNEMA, ULUS VE ULUS DEVLET İLİŞKİSİ

Çalışmanın önceki bölümünde, ulus ve ulus devlet kavramlarının doğal gelişimden uzak inşa süreçleriyle birlikte, kuramsal ve mitik temellerinin zayıflığı çeşitli boyutlarıyla ortaya koyulmuştur. Buna rağmen, günümüzün küresel siyasetinde ulus devlet modelinin yaygın yönetim şekli olduğu ve buna bağlı olarak ulus kavramının da fiilî etkinliğini sürdürmeye devam ettiği şüphesizdir. Günümüzün siyasi arenasında, süreçlerin ilerlemesinde ulus devletin başlıca siyasi aygıt olmasının ötesinde (Deutsch, 1966: 4), Bruce Brasell'ın (1995: 30) durumu özetlediği üzere, “tüm milliyetçilikler fiilîdir”.

Benedict Anderson'ın (2011) ardından, paylaşılan bir kimlik ve aidiyet duygusuna sahip hayali bir cemaatin sınırlı bir jeopolitik uzamla eşleştirilmesi olarak tanımlanan ulus, sınırlı bir kamusal alan olarak ortaya çıkmış ve kalıcılaştırmıştır. “Başka bir ifadeyle, ulus kavramına anlam kazandıran şey, toplumsal müzakeredir ve belirli bir coğrafi erişime sahip medya sistemleri onu şekillendirir” (Higson, 2005: 58). Bu bakımdan, hayali cemaatlerin inşa sürecinde kitle iletişim araçları önemli bir etken olarak ön plana çıkmaktadır.

Ortak manevi istenç, duygudaşlık ve kitlesel bellek yaratmada etkin olan kitle iletişim araçlarının yanı sıra, sanat eserleri ve entelektüel yaratımlar da ulusallaşma sürecinde işlevsel rol oynarlar. Milliyetçi entelektüeller; var olan kolektif mitleri, sembolleri, değerleri, bellekleri ve gelenekleri yeniden keşfetmenin ve evrimsel etnik çerçevesi içinde yaratmayı

amaçladıkları ‘eski-yeni’ ulusu kurmanın yollarını ararlar. Sanatçılar ve yazarlar, ulus ideeline, onun tarihsel mitlerine, belleklerine ve sembollerine somut ve dinamik biçimler kazandırarak bu popüler ulusal temsil ve yenileme projesinin kalbinde yer alırlar. Bu durumda, var olan etnik cemaat algısı ne kadar büyük ve insanları birbirine bağlayan etnik bağlar ne kadar güçlü olursa, sanatçı ve yazarların görevleri de o kadar kolay olur (Smith, 2005: 43).

Bu bakımdan kitlelere ulaşmada en etkili sanat dalı olan sinema da, ulus ve ulus devlet kavramlarının fiilî varlıklarının devamlılığıyla yakından ilişkilidir. Bu durumu göz ardı ederek, aynı ulus devlet sınırları içinde üretilen tüm sinemasal ürünleri sadece bu benzerlikleri dolayısıyla ulusal sinema başlığı altında toplamak, ulus ve sinema ilişkisinin tüm katmanlarıyla kavranabilmesinde yetersiz kalmaktadır. Ulus devlet sınırları içinde üretilmenin ötesinde, ulus devletin egemenliği altında ideolojik bir aygıt olarak konumlandırılmaya zorlanan sinemanın, genel çerçevesi itibarı ile mevcut korkuları, endişeleri, zevkleri ve arzuları dramatize ederek bir ulusun insanlarını bir arada tutacak hayali bağları kurabilmesi beklenmektedir. “Bu nedenle, farklı ve genellikle antagonistik olan bir insan topluluğu, kendisini ortak kültüre sahip bir bütün olarak tanımlamaya ve diğer kültür ve topluluklara karşı çıkmaya yönlendirilir” (Higson, 1995: 7). Ulusallık adına sinemadan böylesi bir talepte bulunulması, uygulanacak yöntemlerle birlikte Yusuf Kaplan tarafından da bir norm olarak sunulur: “Bir ulus kendi görsel kültürüne, anlatı geleneklerine ve sanatsal deneyimler kapasitesine dayanarak kendi sinematografisini, kendi film dilini geliştirmek zorundadır” (2003: 745). Böylelikle, kendine özgü araçlar kullanarak diğer ulusal sinemalardan ayırt edilebilecek bir ulusal sinema yaratmanın mümkün olduğu öne sürülmektedir. Bu yaratım süreci ise 'evin içi' ve 'evin dışı' arasındaki gerilimi beraberinde getirir. Diğer bir deyişle, bu gerilim bilindik olanla özdeşleşme ve diğer uzamların farklılığı varsayımı arasında ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan, ulusal sinemanın hayali bütünlüğünü ve belirliliğini tanımlamanın iki temel kavramsal yöntemi mevcuttur. Ulusal sinema; bir yandan ulusun kendisini, geçmişini, şimdiki zamanını, geleceğini, kültürel mirasını, özgün geleneklerini, ortak kimlik ve devamlılık algısını yansıtarak içe dönük bir görünüm kazanırken, diğer yandan diğer ulusal sinemalardan farklı olduğunu ileri sürerek ve ötekiliğini beyan ederek sınırları dışına döner (Higson, 2005: 60-1).

Ulusal sinemanın bu iki yönlü etkinliği göz önünde bulundurulduğunda, ulus ve sinema ilişkisinde vurgulanması gerekenin, sinemanın bir devletin egemen olduğu sınırlar içinde yaşayan insanları birbirine bağlayan, birliktelik hissi yaratan ve böylelikle bir cemaat hayali kurarak uluslaşmalarını sağlayan kavram, olgu ve aktiviteleri yeniden üretebilme kapasitesi olduğu anlaşılmaktadır. Bu bakımdan *Sight and Sound* (Anonim, 1999: 3) dergisinde tanımlandığı üzere, ulusal sinema bir boyutuyla “bir ülke nüfusunun zamanını, yaşamını ve kültürünü yansıtan gerçekçi bir proje” olarak formüle edilebilir (akt. Jarvie, 2005: 69).

Destekçilerinin gözünde ulus, sinemanın diğer sanatlardan daha canlı yansıtılabildiği eşsiz bir güce, hissiyata ve epik bir ihtişama sahiptir. Ulusa atfedilen tüm bu niteliklerin filmler aracılığıyla görselleştirilerek yeniden üretilmesinin, ancak belirli sinemasal anlatı araçlarının bu amaçla kullanılmasıyla gerçekleşeceğini savunan düşüncenin temsilcilerinden Anthony Smith'e göre, bu anlatı araçları karakter gelişimi, tarihsel yeniden üretim, görüntü kompozisyonu, aksesuarlar, coğrafi mekân ve 'insanlardır' (2005: 46). Andrew Higson ise sinemanın yeniden üretim kapasitesini anlatı araçlarıyla sınırlamaz ve böylelikle *Sight and Sound* dergisinin ulusal sinemaya dair tanımının sınırlarını biraz daha genişletir. Sinemayı sadece bir metin olarak ele alıp üretim süreçlerine odaklanan bir tanımlamanın ötesine geçerek, seyirci ve film arasında kurulan ilişkiye odaklanan ve sinemayı üretim ve tüketim süreçleriyle bir arada inceleyen Higson'a göre (1995: 4-5), sinemanın üretim ve dağıtım süreçlerini kapsayan endüstriyel nitelikleri, gösterim ve tüketim süreçleri, kültürel özgünlüğü ve temsil biçimleri sinemanın yeniden üretim kapasitesini belirleyen özelliklerdir. Benzer biçimde, Crofts da (1998: 387-9) ulusal sinemayı ‘üretim’, ‘seyirci’, ‘söylem’, ‘metinsellik’, ‘ulusal-kültürel özgüllük’, ‘türlerin ve ulus devlet sinema hareketlerinin kültürel özgüllüğü’, ‘devletin rolü’ ve ‘ulus devlet sinemasının küresel erişimi’ kategorileri üzerinden analiz etmektedir.

Ulusal sinema bağlamında kültürel ürün, kültürel kimlik ve ulus/ulusal kimlik arasında bağ kurmayı amaçlayan tanımlamalar, kültürel bir ürün olan sinemayı ulusal bir bağlama yerleştirerek bölgeselleştirmeleri nedeniyle bazı problemleri de beraberinde getirirler (Hayward, 2005: 84). Andrew Higson'a göre (2005: 58), ulusal sinema belirgin biçimde sınıflandırmaya dayalı bir etiketleme aygıtıdır. Bu sınıflandırıcılık özelliği sayesinde, sinema hakkında birçok karmaşık tartışmayı çözmede işlevsel bir referans noktası olma özelliği

göstermesine rağmen, ulusal sinema kavramı ulusal olanı tanımlamak yerine fetişleştirme yoluna giderek büyük ölçüde totolojik bir nitelik kazanır. Aynı ulus devlet sınırları içinde üretilen filmleri, diğer filmlerden ayırıştırarak bir bütün olarak gören bu yaklaşım, bir yandan aynı bölgeselliği paylaşmasına rağmen ortak sinemasal yaratım süreçlerinden geçmeyen filmleri eşdeğer kabul ederken, diğer yandan farklı bölgeselliklere sahip ama ortak sinemasal yaratım süreçlerinden geçen filmleri farklı çerçevelere yerleştirmektedir. Bu bakımdan ulusal sinemanın kavramsal olarak özcü niteliği, sinemanın üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerinin tümü üzerindeki ulusaşırı etkilerin mevcudiyetini yok sayma eğilimindedir. Bu yaklaşımın aksine, günümüzde ulusal sinemalar üzerinde biçimlendirici etkisi olan faktörlerin belki de en başında Hollywood'un geldiği yaygın olarak kabul edilmektedir (Schlesinger, 2005: 22). Hollywood'un ulusal sinemalar üzerinde böylesine etkin bir güç oluşu, ulusal sinema kavramının kültürel çeşitliliği, etkileşimi ve anlam üretimini yok sayan indirgemeci bakış açısına yönlendirilen itirazlardan sadece biridir. Aynı doğrultuda, söz konusu “azınlık, alternatif veya yerli sinema” olduğunda da ulusal sinema kavramının kapsayıcılıktan uzak, uygulanabilirliği düşük, özcü yaklaşımının dar bir çerçeve içerisinde hareket edebilme kabiliyetine sahip olduğu görülmektedir. Bu durumun başlıca sebebi, Birinci Dünya’ya ait bir kavram olan ‘ulusun’ ve ‘ulusal’ kavramının altında yatan gerilimi yaratan tarihsel yörüngenin sömürgecilik ve Avrupamerkezcilik ile tabiatları gereği ilişkili olmalarıdır. Bununla birlikte, çeşitli kültürlerde genellikle ulus olarak tanımlanmayan topluluklar, günümüzde egemen kamusal alana karşı çıkmak amacıyla git gide ulusal bir görünüm kazanmaktadırlar (MacKenzie, 2005: 227). Bu durumda, ulusal sinema kavramının bütünleyici yaklaşımının aksine, aynı ulus devlet sınırları içerisinde üretilen filmler, kimi zaman aynı 'ulusallaşmayı' teşvik etmeyebilmektedir.

Tüm bu özcü sınıflandırmaya dayalı yöntemler nedeniyle, ulusal sinemanın kimlik ve farklılık kavramları etrafında biçimlenen ifadeler toplamına kaçınılmaz olarak indirgenmesi, bir yandan ulusun bütüncül ve ayrık bir kavram olarak formülasyonuna, öte yandan ise ulusal sinemanın belirli bir ulus devletin sınırları içerisinde yer alan sinemasal üretimlerin tümünü eşdeğer olarak konumlandırmasına dayanmaktadır (Schlesinger, 2005: 22). Bu bakımdan, küresellik ve yerellik kavramlarının homojen bir ulusallaşma sürecine izin vermediği gerçeğini göz ardı eden ulusal sinema, kavramsal olarak kapsamlı bir tanımlayıcılık kapasitesine sahip olmaktan uzaktır.

Aynı doğrultuda, endüstriyel olarak sinemanın üretim, dağıtım ve tüketim süreçleri de ulus devlet sınırlarından sıklıkla azade olduğu gibi, belirli bir 'ulusallaşmayı' da teşvik etmeyebilmektedir. Özellikle Avrupa ve ABD’de 1920’lerden bu yana filmlerin, farklı ulus devletlerden edinilen kaynak ve deneyimlerin bir araya getirilmesiyle birer ortak yapım projesi olarak üretildikleri ve daha da uzun bir süredir, sinemacıların geçici veya kalıcı olarak bir üretim mekânından diğerine hareket halinde oldukları göz önünde bulundurulduğunda, öncelikli olarak üretim sürecinde sinemanın sınırötesi bir nitelik kazandığı görülmektedir.

E.A Dupont gibi İngiltere’de yaşayan bir Alman yönetmen İngilizce ve Almanca dillerinde bir Anglo-Alman ortak yapımı film (Atlantic, 1929) yaptığı zaman, bu film İngiliz filmi olarak tanımlanabilir mi? Alan Parker gibi bir İngiliz yönetmen bir Arjantin efsanesi üzerine Hollywood filmi (Evita, 1996) yaptığı zaman, bu film hangi ulusa atfedilmelidir? Kanada’da yaşayan Sri Lanka doğumlu bir yazarın romanını sinemaya uyarlamak amacıyla, bir İngiliz yönetmen Amerikalı bir yapımcıyla, çokuluslu bir oyuncu ve set ekibiyle ve Amerikan sermayesiyle işbirliği yaptığı zaman (The English Patient, 1996), bu filmin künyesine ‘ulusötesi’ dışında ne yazılabilir? (Higson, 2005: 61)

Bu sorular, sinemanın sınırötesi niteliğini vurgulamanın yanı sıra, ulusal sinema kavramının bazı sinemasal üretimleri tanımlamakta yetersiz kalabildiğini de ortaya koymaktadır.

Üretim sürecine ek olarak, sinemanın dağıtım süreci de ulus devletin egemenlik alanı ile sınırlandırılmaz. Ekonomik ve kültürel küreselleşme hareketinin yoğunluk kazanmasıyla birlikte birer ticari tüketim ürünü gibi ulusaşırı dolaşımda kendine yer bulan anaakım sinema eserlerinin yanı sıra, seyircilerine özellikle festivaller aracılığıyla ulaşan bağımsız yapımlar da dağıtım sürecinde ulusal sınırları aşabilmektedir. Bu bakımdan sinemada dağıtım süreci de üretim süreci gibi ulusaşırı olmakla birlikte, sınırları kesin olarak belirlenmiş bir 'ulusallığı' yeniden üretmektense, kültürlerarası etkileşimi teşvik etmeye ve böylelikle çeşitliliklerden beslenen bir kültürel kimlik yaratmaya eğilimlidir.

Tüketim süreci, kültürel kimliklerinin ulusal kimliklere dönüştürülmesi amaçlanan bireylerle sinemanın doğrudan ilişki kurduğu süreç olması bakımından, ulusallık bağlamında önceki süreçlerden daha fazlasını vaat eder. Ulusal sinemaya, bireyler arasında çeşitli

ortaklıklar kurarak toplumsal bağların güçlendirilmesi ve hayali cemaatlerin inşa edilmesi görevlerinin yüklenmesine rağmen, çeşitli faktörler bu sürecin nihayete ermesine engel olmaktadır. Öncelikle, ulus devletin sınırları içinde yaşayan tüm bireyler sinemayı takip etmeyebilir. Bu durumda, ulusal sinemanın bir parçası olarak bireyleri ulusallaştırıcı etkisinin olması beklenen bir film, tüm bireyler tarafından seyredilmemiş olacak ve böylelikle tüm bireyler arasında ortaklıklar kurulamayacaktır. İkinci olarak, ulusaşırı dağıtım süreci sonunda filmler, tek bir ulusun değil; farklı ulus devletlerin sınırları içinde yaşayan çeşitli ulusların tüketimine sunulur. Dolayısıyla tüketim süreci de, üretim ve dağıtım süreçleri gibi ulusaşırılaşır. Üçüncü faktör, tüm seyircilerin aynı filmde aynı anlamı üreteceklerinin garantisinin olmayışındır. Seyircilerin kişisel kültürel niteliklerine göre farklı anlamlar çıkaracakları bir film, aynı salondaki seyirciler arasında dahi aynı 'ulusallaşmayı' sağlayamayacaktır. Bunun nedeni, aynı salondaki seyircilerin belirli bir olay için bir araya gelen dağınık ve özgül insanların veya kültürel öznelerin tesadüfi, zorunsuz ve soyut bir karışımından oluşmasıdır. Bu belirli olayın sonunda hayali cemaat bir kez daha dağılır. Bu topluluk nadiren kendi kendine yeterli, istikrarlı veya birleşiktir; aksine zorunsuz, karmaşık ve parçalıdır ve kimlik algısı ulusa nazaran cinsiyet, sınıf, etnisite ve politika gibi kavramlara dayanmaktadır. Son olarak sinema seyircileri, sadece kendi ulus devletlerinin sınırları içerisinde değil; dünyanın başka coğrafyalarında, özellikle de Hollywood'da üretilen filmleri de sıklıkla seyretmektedirler. Bu bakımdan, bir yandan onların bir Hollywood filmi için bir araya gelmeleri ulusal bir deneyimi değil, hayali cemaatin ulusötesi deneyimini vurgulamaktadır; öte yandan ise Amerikan filmleri tüm kültürel kimliklerin inşasında belirgin biçimde önemli bir role sahiptir (Higson, 2005: 59).

Sinemanın üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerinin tüm bu özellikleri bir arada düşünüldüğünde, ulusal sinema kavramının ulus devlet sınırlarına bağlı bir sinemanın üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerine işaret eden tanımlarının, günümüzde mevcut olanı nitelemekteki yetersizliği ortaya çıkmaktadır. Aynı doğrultuda Lamarque ve Olsen'e göre, içerdiği temalar etrafında tanımlanan bir ulusal sinemayı kavramsallaştırmak da yeterli seviyede niteleyici değildir. Lamarque ve Olsen (1994: 417), sinemada kullanılan temaları “pereniyal” (daimi) ve “topikal” (mahalli) olmak üzere iki başlık altında incelerler. Genel olarak pereniyal temalar, tarihsel ve kültürel sınırlar içinde yankılanan konulara odaklanırlar ve itkilerinde evrensel veya yarı-evrenseldirler. Pereniyal temalar ve pereniyal tematik

kavramlar, bir kültür tarihi hakkındaki önemli söylemler için sabit odaklardır. Pereniyal temaları tanımlamak ve anlamak için kişinin sadakat ve onur gibi ilgili pereniyal kavramlara hâkim olması gereklidir. Diğer yandan, topikal temalar, sadece fazlasıyla belirli tarihsel veya kültürel yapılar içinde ortaya çıkan kavramları kapsamaktadırlar (Hjort, 2005: 97). Lamarque ve Olsen, pereniyal temalara “cinsel arzu”, “gurur” ve “insan doğası”nı örnek gösterirken, topikal bir tema olarak ise “modern akademisyenler arasındaki entelektüel standartların yoksunluğu”ndan söz ederler. Bu örnekler ile pereniyal ve topikal temalar arasındaki farklar daha iyi anlaşılmaktadır. Pereniyal temalar evrenselleştirici, kalıcı, genel ve yaygın; topikal temalar ise ulusallaştırıcı, geçici, kısıtlı ve nadirdir. (Lamarque ve Olsen, 1994: 424; Hjort, 2005: 97-8). Bu bakımdan, bireyler arasındaki ortak değerleri yeniden üretmek hayali bağları güçlendirmesi ve kültürel kimlikleri ulusal kimliklere dönüştürmesi beklenen ulusal sinema kapsamında pereniyal temalar, topikal temalara nazaran sıklıkla kullanılmakta ve seyirciler tarafından ilgiyle tüketilmektedir. Buna bağlı olarak da, ekonomik ve hukuki politikasıyla betimlenen bir bölgedeki filmlerle gelişen ilişkiler zinciri olarak tanımlanan ulusal sinema (Sorlin 1996: 10), iddia edilenin aksine, ulusal kimliklerden ziyade evrensel kimlikleri tematik olarak yeniden üretmeye eğilimlidir.

Çalışmamızın önceki bölümünde tartıştığımız üzere, Anderson’ın ortaya koyduğu gibi milliyetçi düşünce, ulusu sonlu ve anlamlı sınırlarla tasavvur etmektedir. Bu tanıma bağlı olarak yapılan ulusal sinema tanımlarının içerdiği eksikleri anlamlandırma ve uygulamada yarattığı çelişkileri ise çalışmamızın bu bölümünde incelemiş bulunuyoruz. “Ulusal sinemayı tanımlarken ulusu sadece ulusal kimlik haricindeki tüm kimliklere kapalı, sıkı sıkıya kaynaşmış bir topluluğun içinde yaşadığı sonlu bir uzam olarak yansıtan filmlere odaklanma eğilimi vardır” (Higson, 2005: 60). Bu eğilim dolayısıyla sinemacılar, ideal ulus imgesinin inşasında bilgisine ve temsil kapasitesine mutlaka başvuru insanlardır (Robins ve Aksoy, 2005: 198).

Sinemanın; ulus ve ulus devletin kavramsal ve endüstriyel çerçevelerine sıkıştırılması, ulusal sinema kavramının tanımlama kapasitesini kısıtlamaktadır. Kendi içinde bütüncül, dışarıya karşı ayrık bir kavramsal alanı kaplama iddiasında olan ulusal sinemanın varlığı, ulusaşırı etkenlere rağmen mevcut varsaydığı homojen bir kültürel kimliği, aynı biçimde homojen bir ulusal kimliğe dönüştürebilme prensibine dayanmaktadır. Buna karşın, ulusaşırı etkenleri görmezden gelmek, ulusal sinema kavramının temellerinin zayıflamasına neden

olmaktadır. Bu bakımdan, sinemanın icadından bu yana ulusaşırı etkenlere bağılı olarak geliştiğini ve varlığını devam ettirdiğini savunan Kirel'e göre (2010: 16-7), “başlangıçta yerel olarak yaşandığı kabul edilebilecek pek çok gelişme ve deneyimin başka ülkelere ait örnekler incelendiğinde paralellikler taşıdığını görmek sinemanın sınırlarla ilgili gücünü ve etkisini bize hatırlatır.”

Küresel düzlemde Hollywood sineması ve ortak yapımlar; yerel düzlemde ise azınlık sinemalarının kapladıkları alanları tanımlamakta yetersiz kalan ulusal sinemanın teorik ve pratik olarak boş bıraktığı bir diğerk alan ise, gelecek bölümde ele alınacağı üzere “göç sineması”dır.

Tüm bu eksiklerine rağmen, ulusal sinema kavramının varlığını yok saymak yanıltıcı olacaktır. Ulus devlet modelinin günümüz politik arenasındaki egemenliği dolayısıyla, her ticari meta gibi sinemasal üretimleri de bir ulus devletin egemenliği altında konumlandırma ihtiyacı, kavramsal çerçevesi ulus devlet sınırlarına bağılı olarak belirlenen ulusal sinema aracılığıyla tatmin edilebildiğinden; ulusal sinemanın faydacı işlevselliğe dayalı bir fiili niteliğe sahip olduğu yadsınamaz. Buna ek olarak,

Hükümetlerin, yerel kültürel oluşumları ve yerel ekonomiyi korumak ve ilerletmek için tasarlanmış savunma stratejileri geliştirmeye devam etmeleri dolayısıyla, günümüzde politik seviyede ulusal sinema kavramının anlamlı olmadığını söylemek mümkün değildir. Karakteristik olarak bu gibi gelişimler, ulus kavramını ideolojik bir seviyede devam ettirerek ve yerel kültürün içeriğini keşfederek ve överek, güçlü bir ulusal sinemanın tutarlı ulus imgeleri sunabildiği varsayımında bulunurlar. Ulusu turistik bir bölge olarak tanıtmaları bakımından sinemanın turizm ve hizmet sektörü yararına oynadığı rol de bugün aynı derecede önemlidir. Ayrıca ekonomik açıdan, hükümetler yerel medya sektörlerini korumaya ve geliştirmeye yönelik kanunlar koyabilmektedirler (Higson, 2005: 63).

Kısacası devletin sürdürülebilirliği adına, doğal olana aykırı biçimde milliyetçi ideoloji tarafından homojen bir ulus kavramının hayal edilmesiyle benzer olarak, ulusal sinema da homojen bir kültür hayaline dayanmaktadır. Yerel ve küresel etkenlere rağmen bu homojen kültürel kimlik hayali, ulusal sinemanın ulus ve ulus devlet kavramları açısından

işlevsel önem kazanmasını sağlarken, mevcut kültürel nitelikleri yansıtmaktan uzaktır. Bu bakımdan, Renan'ın “Kendi tarihini yanlış anlamak, ulus olmanın bir parçasıdır” (akt. Gaines, 2005: 283) sözüyle benzer biçimde, öne çıkardıkları ve görmezden geldikleri ile kendi kültürünü “eksik” anlamak da ulusal sinemanın bir parçasıdır.

2.2. SİNEMADA GÖÇ OLGUSU VE GÖÇ SİNEMASININ KURAMSALLAŞTIRILMASI

Ulusal sınırlar içerisinde homojen bir kültürün mevcut olduğu varsayımına dayanarak sinemasal üretimler aracılığıyla bu homojen kültürel kimliği bir ulusal kimliğe dönüştürmek çabasıyla kavramsallaştırılan ulusal sinema, küresel ve yerel etkenlere karşın belirli ve sabit bir ulusallaşmanın teşvik edilebileceği yanılgısının teorik ve pratik taşıyıcısıdır. Bu nedenle, ulusal sinema kavramının tanımlayıcılık kapasitesi sınırlıdır ve sinemada bazı alanları kapsamakta yetersiz kalmaktadır. Ulusal sinemanın boş bıraktığı bu alanlardan biri de göç sinemasıdır.

Öncelikle, göç akışları çokkültürlüdür. Ulusun homojen olduğu varsayılan kültürüne karşın; göç, farklı kültürlerin birbiriyle etkileşimini doğal yollardan mümkün kılar ve indirgemeci bir kültürel kimliğin aksine, farklı kültürlerin bir aradalığını destekler. Öte yandan, göç akışları ulus devletin bölgeselliğine sığdırılamaz. Ulus devletin temel dayanaklarından olan ulusal sınırlar ile güvence altına alınan bölgesellik, söz konusu dış göç olduğunda etkinliğini yitirmektedir. Göç akışları; geride bıraktıkları ulus devletin ulusal sınırlarını aşarak bir yandan anavatanın, diğer yandan ise sınırları içine dâhil olmalarına rağmen yabancıları oldukları yeni yurdun bölgeselliğini yıkmakta ve böylelikle yersiz-yurtsuzlaşmayı teşvik etmektedir. Aynı zamanda, dış göçün aktörleri arasında en az iki farklı ulus kaçınılmaz olarak bulunduğundan, göç hareketi tek bir ulusa mal edilemez. Bu durumda, göçün bu temel niteliklerini içeren bir göç sinemasını ulusal sinema kapsamında düşlemek mümkün olmadığından, sosyolojik yargılardan beslenen bir göç sinemasını ulusal sinema kavramından bağımsız olarak kendi içinde tanımlama ihtiyacı ortaya çıkmaktadır.

Farklı sinema kuramcılarının ve araştırmacılarının benzer sinemaları göçmen, melez, aksanlı gibi tanımlarla kavramsallaştırmalarına rağmen, tanımın sosyoloji ile çelişmeyecek biçimde yapılması gerektiği kabulüne dayanarak biz, çalışmamızı göç sineması kavramı

üzerine kuracağız. Göç sineması, göç akışının hangi sebeple gerçekleştiğine bakmaksızın tüm göçmen tiplerini ve anavatanda ve yeni yurttaki göç akışından etkilenen tüm aktörleri; göçün bir kerelik yaşanılıp biten bir olay değil, bir süreç olduğunu göz önünde bulundurarak göçün öncesi, esnası ve sonrasını; coğrafi yer değiştirme hareketinin ulusal sınırlardan bağımsız olmasına dayanarak iç ve dış göç çeşitlerinin tümünü niteleyebilmesi açısından tanımlayıcılık kapasitesi yüksek ve çalışmamızda kullanılmak için elverişlidir. Bu sayede, biz de çalışmamızın bu bölümünde, göçün nedensel, zamansal ve mekânsal boyutlarını bütüncül olarak vurgulayan bu sinemayı sorunsallaştırarak, ulusal sinema kavramına hapsolmayan bir göç sinemasının kuramsal temellerini belirleyebileceğiz.

Göçün nedensel, zamansal ve mekânsal boyutları, göç sinemasını kavramsal, endüstriyel ve tematik açılardan etkilemekte ve kuramın temel niteliklerini belirlemektedir. Bu durumda, göç sinemasını ancak kavramsal, endüstriyel ve tematik açılardan ele alarak tanımlamak mümkündür.

Kavramsal olarak göç sineması ulus, etnisite veya ırktan değil; kültürden beslenir. Modern milliyetçi ideolojinin savunduğu kültürel kimliklerin eşitsizliğine karşı, göç sineması kültürler arasında hiyerarşik bir düzen yaratmadan, göç akışlarıyla şekillenen kültürlere odaklanır. Böylelikle, göçmen sorununun kültürel olarak inşasında işlevsel bir role sahip olan stereotipleri kırarak göçmen ve yerli toplumun kültürel etkileşim içine girebilmesini sağlamak amacıyla, odaklandığı kültürü objektif olarak yeniden üretmek göç sinemasının temel prensiplerinden biridir. Bu bakımdan göç sineması, homojen bir kültürel kimliğin oluşturulmasından ziyade, farklı kültürlerin etkileşimine odaklanır ve bu kültürlerin farklı coğrafyalardaki kökenlerini göz önünde bulundurarak kültürü bölgeselleştirmez; aksine evrenselleştirir.

Göç sineması endüstriyel olarak üretim, dağıtım ve tüketim aşamaları üzerinden incelenebilir. Üretim aşamasında, öncelikli olarak bütçenin anaakım sinemada kullanılan yöntemlerin dışında, alternatif yöntemlerle oluşturulması beklenir. Bu noktada, özellikle günümüzde ortak yapım yöntemiyle bütçenin farklı ulusal kaynaklardan oluşturulması yöntemi yaygınlaşmıştır. Çokuluslu bir sermaye, sinemasal üretimin etkileşimci ve yersiz-yurtsuz olmasını sağlayan temel faktörlerden biridir. Aynı doğrultuda bir film, çekim mekânları açısından da çokuluslu olabilir. Farklı ulus devletlerin sınırları içerisinde seçilecek çekim mekânları, filmi bölgesizleştirerek ulus aşırı bir nitelik kazandırır. Üretim aşamasında

alışan ekibin farklı milliyetlere sahip olmaları ve ekip içerisinde farklı anadillerin konuşulması da göçü sinemasının belirleyici özelliklerindendir. Tüm bunlara ek olarak, çekim ekibinin başında bulunan yönetmenin biyografisinde göçü deneyiminin bulunması da, bir filmin göçü sineması olarak tanımlanmasında başlıca etkenlerden biridir.

Dağıtım aşaması söz konusu olduğunda, göçü sinemasının kültürel etkileşimci ve evrenselci nitelikleri ulusaşırı dağıtım süreciyle korunur. Günümüzde anaakım sinema için küresel dağıtım ağı kolaylıkla kullanılabilmekteyken, bağımsız ve düşük btli yapımların ulusaşırı dağıtımını büyük ölçüde uluslararası festivaller aracılığıyla sağlanmaktadır. Bu bakımdan, göçü sinemasının nadiren anaakım dağıtım ağını kullanmakla birlikte, daha çok festivaller ve alternatif dağıtım yöntemleriyle bölgesizleşen sinemasal üretimleri kapsaması beklenir.

G sinemasının evrenselci nitelikleri, tüketim aşamasında belirleyicidir. Sinemanın evrenselleşebilmesi için, tüketime ulusal sınırları aşabilmesi gerekmektedir. Ulusaşırı dağıtım süreci sonucunda, farklı ulusların tüketime sunulan göçü filmlerinin bu uluslar tarafından tüketilmesi, filmlerin ilgi çekiciliğine bağlıdır. G sinemasının, farklı kültürlere sahip ulusların ilgisini çekebilmesi ise kullanılan temaların evrenselliğini gerektirir. Böylelikle, farklı uluslar tarafından tüketecek olan göçü sineması, kültürlerarası etkileşimi sağlamanın yanı sıra, tüketim aşamasında blgesizleşerek evrenselleşir.

G sineması kuramsallaştırılırken üzerinde durulması gereken bir diğer nokta ise, sinemasal üretimlerin tematik boyutudur. G akışlarının farklı aktörler üzerinde etkili olması ve yaşanılıp biten bir olaydan ziyade, farklı aşamalardan meydana gelen bir sürecin olması dolayısıyla, göçü sinemasının yaygın temaları gn tüm aktörlerini ve aşamalarını içermektedir. Bu bakımdan, gmenin anavatanda bıraktığı ailesinin yaşadığı deneyim, göçü esnasında gmenin karşılaştığı zorluklar, yeni yurda gelen gmenin burada yaşadığı uyum problemi, gmen toplum ve yerli toplum arasında yaşanan çatışma veya gmenin anavatana geri dönüşü göçü sineması çerçevesinde ele alınabilecek sinemasal üretimler tarafından kapsanan temaların bilinen örneklerinden bazılarıdır. Böylelikle, yersiz-yurtsuzlaşmanın bireysel ve toplumsal etkileri başlığı altında toplanabilecek olan - Lamarque ve Olsen'in deyiimiyle- pereniyal temaları sayesinde, göçü sineması ulus devletin sınırlarını aşar ve farklı kültürlere sahip ulusların ilgisini çekerek küresel çapta tüketilir.

Kısacası göç sineması; göç üzerine yapılan sosyolojik çalışmalarda yer alan neden, zaman ve mekân vurgularının tümünü kapsamak üzere, göç akışlarını nedenlerine göre çeşitlendirmeyen, tüm aktörleri ve tüm aşamaları bir arada kapsayan, iç veya dış göç arasında ayırım yapmayan, göçü tüm boyutlarıyla temsil edebilme kapasitesine sahip, çokkültürlü üretim, dağıtım ve tüketim aşamalarından geçerek ulus devletin sınırlarını aşan ve bölgesizleşen, homojen bir kültürün aksine kültürel etkileşimi teşvik eden ve evrensel temaları metinselleştiren sinemasal üretimler bütünü olarak tanımlanabilir. Her tanım gibi göç sinemasının da belirli ölçülerde indirgemeci bir tanım olması kaçınılmaz olsa da, teorik ve pratik düzlemlerdeki uygulanabilirliği sayesinde, ulusal sinema kavramının boş bıraktığı bir alanı doldurma kapasitesine sahiptir.

Göç sinemasının kuramsal temellerinin netleştirilebilmesi için bu tanıma dâhil edilebilecek olan filmler arasındaki ortaklıkların derinlemesine incelenmesi gerekmektedir. Şimdiye kadar yapılmış olan çalışmalar, benzer sinemaları göçmen, aksanlı, melez gibi farklı terimlerle tanımlamış olsalar da, güvenilir analizlerden süzölmüş olmaları bakımından bizim çalışmamız için yol gösterici olacaklardır. Bu bakımdan, kuramsal bir göç sinemasının çerçevesini çizebilmek adına, sinema ve yersiz-yurtsuzluk ilişkisine odaklanan mevcut çalışmalardan beslenmek kaçınılmazdır. Biz de gelecek bölümde, farklı tanımlama kapasitelerine sahip bu çalışmaları göç sineması kapsamında ele alarak, göç sinemasının kuramsal temellerini belirgin biçimde ortaya koyacağız.

2.3. GÖÇ SİNEMASININ GENEL NİTELİKLERİ

Göç sineması, bir yandan göç olgusunun sinemadaki çeşitli temsillerini içerirken, diğer yandan kendisi de göç gibi yersiz-yurtsuz olan bir sinemasal üretimler bütünüdür. Bu bakımdan göç sineması, belirli bölgeselliklerden muaf olduğu gibi, belirli kültürlerle de ait değildir. Kültürlerarası etkileşimden doğan ve böylelikle farklı kültürlerin, farklı dillerin, farklı dünyaların temsillerini içeren göç sineması, geleneksel hikâye anlatıcılığı teknikleri kullanmak yerine sanatsal anlatılar geliştirerek ve bu anlatıları küçük bütçeli ve kolektif üretimin estetik yansımalarıyla destekleyerek anaakım sinemaya karşı eleştirel ve özgün bir yerde konumlanmaktadır (Naficy, 2001: 26). Bu özgün konum, anaakım sinemadan ayrıştığı gibi üçüncü sinema ve aksanlı sinemadan da belirli açılardan ayrılmaktadır. Üçüncü

sinemanın kitlelere, aksanlı sinemanın etnisitelere olan bağıllığının yerini göç sinemasında göç olgusuna angajman alır. Göç akışlarının egemen politik yapılara sorun çıkarma potansiyeli göz önünde bulundurulduğunda, göç sinemasının da angajmanı dolayısıyla Üçüncü Sinema ve aksanlı sinema gibi tarihsel bilincinin, politik bağıllığının ve eleştirel farkındalığının yüksek olduğu söylenebilir (Naficy, 2001: 31).

Eleştirel bakış açısı ve politik duruşu gibi temel kavramsal özelliklerinin yanı sıra anlatı yapısı, görsel tekniği, temaları, üretim, dağıtım ve tüketim koşulları da göç sinemasının kuramsal çerçevesini belirginleştiren etkenlerdir. Bu etkenlerin tümünü biçimlendiren asıl faktör ise kültürel etkileşimdir. Farklı kültür sistemlerini bir arada temsil edebilme kapasitesi, göç sinemasını oluşturan bileşenlerin tümüne yoğun biçimde sirayet etmektedir. Bu bakımdan, göç sinemasının öncelikli olarak çokdilli olması kaçınılmazdır. Başlıca kültürel pratiklerden biri olan dil üzerinden farklı kültürlerin temsil edilmesi, göç sinemasında sadece filmlerin anlatı dünyasıyla sınırlı değildir. Karakterlerin farklı ana dillere sahip olmalarının yanı sıra, filmlerin oyuncu kadroları ve kamera arkası ekipleri arasında da farklı ana dillerin konuşuluyor olması göç sinemasının bilinen özelliklerindendir. Bu bakımdan, filmin oyuncusu ve oyuncunun canlandığı karakterin ana dillerinin aynı olması da göç sinemasında sıklıkla rastlanan bir durumdur (Naficy, 2001: 24). Ana dil, aidiyetin ve gerçekliğin işaretidir. “Onun sorgulayıcı gücü, bağlayıcı etkisi ve hapishanesi özellikle hem asıl kültürleriyle hem de hitap ettikleri toplumla organik ilişkiler kurmak isteyen sinemacılar tarafından arzulanmaktadır” (Naficy, 2001: 122). Naficy, çokdilli filmlerin ses kanallarının ve üretim aşamasında yer alan ekiplerin çokdilli olmalarına ek olarak, kullanılan dillerin çeşitliliği dolayısıyla perdeye yansıtılmak zorunda olan altyazıları da göz önünde bulundurarak filmlerin görsel açıdan da çokdilli olduğunu öne sürer. Bu görsel çokdillilik, seyircilerin filmler aracılığıyla sadece seyir değil, aynı zamanda okur deneyimi yaşamalarını da zorunlu kılmaktadır (2001: 25). Tüm bunlara ek olarak, ulusaşırı dağıtım ağlarıyla farklı kültürlerle ve farklı ana dillere sahip seyircilere ulaşmayı başaran göç sineması, tüketim aşamasında da çokdillidir.

Naficy'nin aksanlı sinema için kullandığı terimleri alıntılacak olursak, göç sinemasının mizansen, sinematografisi ve anlatı yapısı üzerinde belirleyici olan üç temel formundan bahsedebiliriz. Bunların ilki “açık” filmlerdir. Açık filmlerin en temel özellikleri dış mekân kullanımı, aydınlık ve doğal ışık, hareketli karakterler, bu karakterleri içinde

bulundukları mekânla bütünleşik biçimde kaydeden uzak planlar ve uzun çekimlerdir. Açık filmlerde dolaysızlık, samimiyet, yakınlık, devamlılık, içebakış ve geçmişi anımsama güçlendirilmekteyken, göç sinemasının diğer temel formu olan “kapalı” filmlerde ise panik, korku, klostrofobi, kontrol, mesafe ve uzaklık vurgulanmaktadır. Kapalı filmlerde bu hisleri yaratmak için kullanılan teknikler ise hapisane benzeri iç mekânların kullanımı, karanlık ve gölgeli ışıklandırma, sabit karakterler, sabit kamera ve yakın plan çekimlerdir (Naficy, 2001: 153-4).

Açık ve kapalı filmlerin yanı sıra, sınır filmleri de göç sinemasının temel formlarındandır. Havaalanları ve tren garları gibi mekânları ve otobüs, gemi, tren gibi taşıtları mekân olarak kullanan sınır filmlerinin yaygın temaları yolculuk ve sınırların aşılmasıdır (Naficy, 201: 154). Edward Soja'ya göre (1996, 56-7), sınırda öznellik ve nesnellik, gerçek ve hayal, akıl ve vücut, disiplin ve kurlsızlık, soyut ve somut, bilinen ve bilinmeyen, bilinç ve bilinçdışı, günlük hayat ve sonsuz zaman bir aradadır (Naficy, 2001: 212-3). Sınır filmlerinin teknik özellikleri, açık ve kapalı filmlere nazaran daha belirsiz olsa da Naficy, Norma Iglesias'ın fomülasyonunu (Fregoso, 1999: 189-90) yeniden düzenleyerek bu filmler için bir çerçeve oluşturmaktadır. Buna göre, sınır filmlerinde;

- Öykü, belirgin biçimde yolculuk, sınır aşma temaları ve sınır mekânları içerir.
- Öykü, mekândan bağımsız olarak sınır bölgelerinden karakterler ile ilgilidir.
- Öykü, sınırda yaşayan insanlar ile ilgilidir.
- Film, öyküden bağımsız olarak sınır bölgelerinde çekilir.
- Öykü, sınır bölgelerine veya etnik ve ulusal kimlik sorunlarına belirgin göndermeler içerir.
- Filmi yapanlar, sınırda yaşayan insanlardır.
- Film, genel anlatı sınırlarını aşar. (2001: 239)

Eleştirel ve politik niteliklerine ek olarak üretim, dağıtım ve tüketim aşamaları ele alındığında da göç sineması bütçe oluşturma yöntemleri, seyirciyle buluşmak için kullandığı alternatif mecralar ve pazarlama stratejilerinin kısıtlılığı açısından anaakım sinemadan ayrılmaktadır.

Üretim aşamasında bir göç filminin bütçesi yaygın olarak iki yöntemle oluşturulabilir. Bunların ilki uluslararası bütçelendirme. Uluslararası bütçelendirmede, uluslararası ortak yapım tekniği ve çokuluslu fon desteklerine, göç filmlerinin ihtiyaç duyduğu bütçeyi oluşturmak için sıklıkla başvurulmaktadır. Bu bakımdan bütçelendirme konusunda en başarılı göç filmleri “çeşitli ülkelerin fon kuruluşlarından, etnik topluluklarından, film yapım kurumlarından ve televizyonlarından destek alabilenlerdir” (Naficy, 2001: 56). Göç sinemasının bir diğer bütçelendirme yöntemi ise filmin yönetmeninin aynı zamanda yapımcılık görevini de üstlenerek kendi filmi için kişisel kaynaklarını kullanmasıdır. (Naficy, 2001: 47). Yönetmenin aynı zamanda filmin yapımcısı olması, film üzerindeki egemenliğini artırmaktadır ve yönetmen egemenliği göç sinemasının belirgin özelliklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Göç sinemasında bütçeyi azaltmak için kimi zaman kolektif üretim yöntemleri uygulansa da, genellikle iş bölümü yapılmaz ve işgücü tek elde toplanır. Bu el daima yönetmenin elidir. Aynı anda hem yapımcı, hem yönetmen, hem senarist, hem kurgucu ve bazen oyuncu ve görüntü yönetmeni görevlerini de üstlenen sinemacılar yatay düzlemde, yapım öncesi bütçelendirme aşamasından gösterim aşamasına kadar geçen süreç boyunca dikey düzlemde filmlerinin tüm boyutlarına dâhil olurlar. Böylelikle bir yönetmen, aynı anda birçok görevi üstlenerek filmin vizyonunu ve estetiğini şekillendirme imkânına sahip olur ve *auteur* yönetmen seviyesine yükselebilir. Bu bakımdan, *auteur* kavramının filmin ekonomik veya estetik değil, topyekûn kontrolünü gerektirdiği söylenebilir (Naficy, 2001: 46-9). Bu bakımdan göç filmlerinde otobiyografik anlatıların belirgin anlatı motifleri arasında olması, yönetmenin film üzerindeki kontrolünü güçlendiren unsurlardan biridir.

Dağıtım aşamasında göç sineması kısıtlı bir erişime sahiptir. Anaakım sinemadan farklı olarak, göç sinemasının seyircisi hazır değil; ilave bir çabayla çeşitli ortamlarda aranıp bulunmak durumundadır. Bu noktada film festivalleri ve tur programları, yerleşik bağımsız ve yenilikçi film dağıtımcıları, üniversite sinemaları, kütüphaneler, akademik konferanslar, müzeler ve film arşivleri göç filmleri ile seyircinin başlıca buluşma alanlarıdır. Bunlara ek olarak, internet teknolojisi de göç filmlerinin dağıtım olanaklarını gün geçtikçe artıran mecralardan biri olarak göze çarpmaktadır (Naficy, 2001: 43, 51-2).

Tematik açıdan göç sineması ele alındığında, sıklıkla kullanılan temaların başında yolculuk temasının geldiği görülür. Göç hareketine bağlı yersiz-yurtsuzlaşmayı görselleştirmede etkin bir aracı olan yolculuk temasının üç türü mevcuttur: kaçış ve evi

arayış; macera, göçebelik ve kayboluş ve eve dönüş yolculukları (Naficy, 2001: 33). Naficy'e göre (2001: 229), her yolculuğun bir dönüşünün veya dönüş düşüncesinin bulunması, aksanlı sinemanın büyük ölçüde sürgün sinemasıyla sınırlı oluşundan kaynaklanmaktadır. Göç sineması, evsizliğı yaşam tarzı olarak benimsemiş göçebelik de dâhil olmak üzere tüm göç ve göçmen türlerini kapsadığından, ev ve ana vatan temaları göç sinemasında yolculuk temasının tamamlayıcısı olarak yer almazlar. Eve geri dönmek arzusu, yersiz-yurtsuzluk ana temasının alt anlatılarından sadece birini oluşturur. Bununla birlikte ev ve ana vatan temalarına ilişkin üzüntü, yalnızlık, yabancılaşma, travma, uyuşmazlık ve baskı gibi duygu ve durumlar, göç sinemasında yersiz-yurtsuzluk temasının tamamına sirayet etmiştir ve eve geri dönmek arzusu olmasa dahi, geride bırakılan evin etkisi belli ölçülerde mutlaka hissedilmektedir. Eve dair ses ve fotoğraflar, flashbackler ve düşler aracılığıyla yaratılan bu etki, film anlatısının düzenini bozar ve zamansal ve mekânsal olarak anlatının doğrusal olmayan bir çizgide ilerlemesine neden olur. Çeşitli uzamların, zamanların, seslerin, anlatıların ve odakların yan yana getirilmesiyle oluşturulan doğrusal olmayan anlatı yapısı; filmin iç dünyasındaki karakterler, sürgün yönetmenler ve seyirciler tarafından deneyimlenen kolektif bellek, nostaljik özlem, çeşitli kayıp ve arzular tarafından yönlendirilmektedir (Naficy, 2001: 29). Böylelikle, ev ve filmin anlatı yapısı birlikte zamansızlaşır ve sınırsızlaşır. Bu zamansız ve sınırsız olma hali, filmlerde kullanılan belirli motifler aracılığıyla daha da güçlendirilir. Naficy'e göre (2001: 187), bu motiflerin başında doğal manzaralar, dağlar ve anıtlar gelmektedir. Bu ebedi yapılar, anlatıda eski ile kurulan bağları simgelemenin yanı sıra, filmlerde ulus düşüncesini yoğunlaştırarak göçmenin yaşadığı uyuşmazlık halini telafi etmeye yönelik olarak da kullanılmaktadırlar (Naficy, 2001: 160-2).

Göç sinemasında yaygın olarak kullanılan bir başka motif ise iletişim araçlarıdır. Mektup, telefon, video veya e-posta formlarında karşımıza çıkabilen iletişim araçları yokluk, kayıp, mesafe ve ayrılığın etkisi altındaki göçmenlik durumunu sembolize etmekte olup Linda Kauffman (1986: 38) tarafından da “arzunun metonimik ve metaforik yersizleştirilmesi” olarak tanımlanmaktadır. Naficy ise (2001: 101), Kauffman'ın tanımını “öteki ile birlikte olma arzusu ve başka bir yeri ve zamanın hayali” diye açıklar. Anaakım sinemanın aksine, göç sinemasında iletişim araçları öykünün ve karakter motivasyonunun bir ögesi olmaktan ziyade, yersiz-yurtsuzlaşma, ayrık öznellik ve çok-odaklılığın birer ifadesi ve ibaresi olarak kullanılmaktadırlar (Naficy, 2001: 103). Bu bakımdan, göç filmlerinde iletişim araçlarına,

film karakterlerinin uzam (anavatan, yeni yurt, diaspora), zaman (geçmiş, şimdiki zaman, gelecek) ve gerçeklikle (gerçek, hayal, anılar) ilişkilerini toplumsal, sembolik ve büyülü bir biçimde konumlandırmaları için yer verilmektedir (Naficy, 2001: 135). İletişim araçları ile hitap edilenler sadece film dünyası içindeki karakterler değil; aynı zamanda filmin seyircileridir. İletişim araçları genellikle toplulukçu bir yaklaşım ile kullanılır ve bu sayede filmin seyircileri de dâhil olmak üzere, insanları zaman, uzam ve kültürel farklılıkları aşarak birbirlerine bağlar. Göç sinemasında iletişim araçları sadece ayrılmış insanları birbirine bağlamaz; aynı zamanda onlara ayrılıklarını da hatırlatır. Bu bakımdan, yersiz-yurtsuzluk travmasını hem inkâr hem de kabul ederek fetişistik bir nitelik kazanırlar (Naficy, 2001: 103-6).

Göç sinemasında yersiz-yurtsuzlaşma teması bazı filmlerde klostrofobi ve hapsedilmişlik duyguları ile ilişkilendirilir. Kapalı mekânlar ile birlikte, klostrofobinin ve yersizleştirmenin sembolleri olarak kullanılan trenler, otobüsler ve otomobiller, göç sinemasında mizansen, çekimi, kompozisyonu ve genel olarak anlatıyı biçimlendirme özelliğine sahiptir (Ulusay, 2008: 167). Klostrofobik anlatılar çoğunlukla geri dönüş arzusunu barındıran filmlerde kullanılmakla birlikte, kapalı mekânların ve taşıtların içi ile dışı arasındaki diyalektik ilişkiyi vurgulayarak göçün kültürel etkileşimci ve kültürel çatışmacı yönünü bir arada ön plana çıkarmaktadır.

Özetle, göç filmleri auteur ve otobiyografik özellikler taşımaları bakımından parmak izi gibi kişisel ve özgün olmanın yanı sıra (Naficy, 2001: 34), ortak anlatılara, temalara, motiflere, üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerine sahip olmaları bakımından da bütüncüdürler. Göç sinemasında, göç olgusuna angajman dolayısıyla göç ve göçmenin gerçekçi bir dille yansıtılması amaçlandığından zaman zaman belgesel yaklaşabilen anlatı yapısı üzerindeki başlıca etken kültürel etkileşimdir. Göç hareketlerinin ardından kaçınılmaz olarak deneyimlenen kültürel etkileşimin nihayetinde ortaya çıkan melez kültür, göç sinemasının anlatısı üzerinde de etkilidir. Nejat Ulusay (2008: 225), dış göç filmlerinde güldürü, trajedi, melodram, sanat sineması gibi çeşitli anlatı formlarının aynı filmde kullanılmasının anlatıdaki melezliğe işaret ettiğini belirtir. Buna ek olarak filmlerde ses kuşağının diyaloglar ve müzikler açısından çokdilli oluşu ve fon kaynaklarının, kamera önü ve arkasındaki ekibin milliyetlerinin ve yönetmenin filmde üstlendiği görevlerin çeşitliliği (Naficy, 2001: 51), göç sinemasında üretim koşullarının da melezleşmesini sağlamaktadır.

Kısıtlılık, kusurluluk, amatörlük ve sinemasal ihtişam eksikliği bu üretim koşullarının en belirgin özellikleri olmakla birlikte, filmleri ticarileşmekten uzaklaştırarak kısıtlı bir kitle tarafından seyredilebilir hale getirmektedir. Bu bakımdan David James'ten (1996) alıntılanarak, göç filmlerinin muhalif, değişken ve genellikle kısa ömürlü olmaları bakımından rağbet görmedikleri ve kurumlardan ziyade, yersiz-yurtsuz azınlık bireyler tarafından üretildikleri söylenebilir (Naficy, 2001: 45).

Bunlara ek olarak, eleştirel ve politik tavrı ve yaygın tema ve motifleri ile göç sinemasının, göç olgusunu tüm boyutlarıyla temsil edebilme kapasitesine sahip bir sinema olduğu öne sürülebilir. Bu önermenin doğruluğu ise, ancak göçün farklı aktörlerini, aşamalarını ve doğrultularını konu edinen göç filmlerinin incelenerek aralarındaki ortaklıkların ortaya çıkarılması ile mümkün olur. Bu bakımdan biz de çalışmamızın gelecek bölümünde, Türkiye'de iç göç ve Almanya'ya emek göçü hareketlerinin farklı aşamalarına odaklanan çeşitli filmleri inceleyerek göç sinemasının teorik temellerini pratik düzlemde sınayacağız.

3. TÜRKİYE'DEN GÖÇ SINEMASI ÖRNEKLERİ

Sinemanın sosyolojik yargılarla uyumluluk göstermesi ve göç sinemasının göçmen kültürü ve göç süreçlerini gerçeğe olabildiğince yaklaşıp yansıtmaya gereklilikleri dolayısıyla, çalışmamızın bu bölümünde Türkiye'den göç sineması örneklerini incelerken sinemasal üretimlerin kavramsal, tematik ve endüstriyel özelliklerinin yanı sıra, tarihsel ve sosyolojik açıdan göç hareketlerini perdede yeniden üretebilme kapasiteleri de odak noktasına alınacaktır. Bu bakımdan, bölümün ilk altbaşlığında Türk sinemasında iç göç temsiline yer veren filmler, ikinci altbaşlığında ise Türkiye'den Almanya'ya emek göçünü ele alan filmler incelenecektir.

Göç kültürü; anavatan ve yeni yurttan etkilenmesine rağmen, ikisine de ait olmayan ve sürekli yenilenerek değişen özgün bir kültür olması bakımından Ayhan Kaya (2000: 30-1) tarafından brikolaj olarak adlandırılır. Göç sinemasının da göç kültürüyle aynı doğrultuda geliştiği ve kendini zaman içinde yenilediği düşüncesinden yola çıkarak, bu bölümde analiz edilmek üzere farklı dönemleri temsil eden filmler seçilecek ve böylece göç sineması ile göç kültürü arasındaki bağ bu filmler üzerinden ortaya koyulacaktır.

3.1. İÇ GÖÇ HAREKETLERİ VE SİNEMAYA YANSIMALARI

Türkiye'de iç göçün tarihi üç döneme ayrılmaktadır. Ayşe Gedik'e (2003) göre, bunların ilki 1950-1960 yılları arasındadır ve "yoğunlaşma öncesi" diye adlandırılır. Bunun ardından 1960-1980 yılları arasını kapsayan ve hızlı "kentleşme"nin en yoğun dönemini oluşturan ikinci dönem gelir. Türkiye'nin bugünkü gelişiminin genel nitelikleri de dâhil olmak üzere ulusal çapta yıllar içinde görülecek olan birçok değişimin kökleri bu dönemde gizlidir. Göç tarihinin üçüncü ve son dönemi ise 1980 ve sonrasını kapsayan "ters kutuplaşma" dönemidir. Tüm bu süreçler boyunca, mesafe, Türk göçmenler için önemli bir belirleyici olmuştur. Ayrıca klasik yaklaşımların sunduğu faktörlere ilaveten, iş bulma imkânının yanı sıra (Harris ve Todaro, 1970) yaş ve eğitim seviyesi gibi kişisel özellikler de (Sjaastad, 1962) göç akışı üzerinde belirgin bir etkiye sahiptir.

Bu bölümde, genel hatlarını özetle belirtmiş olduğumuz Türkiye'nin iç göç tarihinin detaylı bir incelemesini yaparken, her dönemin özgün niteliklerinin sinemada nasıl karşılık bulunduğunu tartışacak ve iç göç hareketlerine odaklanan bu filmleri göç sineması bağlamında analiz edeceğiz.

3.1.1. Yoğunlaşma Öncesi (1950-1960)

Türkiye'de iç göç hareketinin bütünüyle 1950 yılında başladığını söylemek doğru değildir. Osmanlı Devleti döneminden ve Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından itibaren bu topraklarda göç hareketleri görülmektedir, fakat 1950 yılında iktidarın Demokrat Parti'ye geçmesiyle birlikte göç hareketleri için koşulları zorlaştıran ulaşım engelleri hafiflemiş ve kitlesel bir hareket ilk kez başlamıştır. Bu süreçte iç göç hareketi; kentleşme ve modernleşmeyi de beraberinde getirmiştir.

1950'li yıllarda göç hareketi üzerinde Marshall Planı'nın büyük bir etkisi olmuştur. Truman Doktrini olarak adlandırılan kanunlar çerçevesinde ABD'den alınan maddi desteğe dayanan bu politikanın sonucunda Türkiye önce ekonomik, daha sonra kültürel açıdan ABD'nin etkisi altına girmiştir (Çetin Erus, 2015: 13). Marshall Planı, başlangıçta Türkiye ekonomisinde iki önemli gelişime sebebiyet vermiştir. Bunların ilki, tarımda makineleşme ve ikincisi ulusal karayolu sistemidir (Zürcher, 2004: 224-5). ABD'den gelen bu destek sayesinde yapılan yatırımlar, kırsal kesimde yaşam standardının yükselmesini sağlayamazken, makineleşen tarım sistemi nedeniyle bu kesimlerde işsizliğin artmasına neden oldu. Diğer yandan, karayolu ulaşımının gelişmiş olması, kırsalda yaşayan insanların İstanbul, Ankara, İzmir gibi kentlere yapacakları yolculukları kolaylaştırmıştı. Böylece, ekonomik nedenlere bağlı olarak kırsaldan kente doğru kitlesel bir göç hareketinin başlaması için gerekli olanaklar bu dönemde hazırlanmış oldu (Rivkin, 1965: 142-3).

Ulaşım imkânlarının kolaylaşmasına bağlı olarak, bu dönemde göçmenler ülkenin çeşitli bölgelerine yöneldiler (Tekçe, 1974: 80-1). 1950-1960 yılları arasında büyümenin en çok gözlemlendiği bölgeler, kırsal kesimle doğrudan bağlantısı olan kentlerdi. Göç alan bölgeler arasındaki yoğunluk sıralamasında büyük kentler başta gelirken, küçük kentler göçmenlerin en yoğun olarak terk ettikleri bölgelerdi. Buna bağlı olarak, dengesiz bir kentleşme süreci de aynı yıllarda başlamış oldu.

1950-1960 yılları arasındaki dönem, Türk sinemasında “Sinemacılar Dönemi”nin ilk yarısını oluşturmaktadır. Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün ve Osman Seden gibi yönetmenlerin ilk filmlerini yaptıkları bu dönemde, “ticari kaygılar ve sansürün de etkisi ile melodram, komedi ve fantezilere ağırlık veren bir sinema” (Çetin Erus, 2015: 39) ortaya çıkmakla birlikte, genel olarak Türk sinemasında film dilinin gelişmekte olduğu yadsınamaz. Buna rağmen göç olgusunu merkezine alan ve göç sineması kapsamında değerlendirilebilecek bir film 1950-1960 yılları arasında yapılmamıştır. Göç teması, ancak 1960’lı yıllarda Türk sinemasında ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu yıllarda yapılan filmler; bir yandan büyük kentlerin gecekondu bölgelerinde yaşayan yeni bir sınıfın davranış biçimlerini yansıtırken, diğer yandan kültürel açıdan değişmekte olan bu insanların ailevi değerlerine ve geleneklerine bağlı kalarak kentte karşılaştıkları sorunlara karşı verdikleri mücadeleleri sergiler (Kaplan, 2004: 85-86). Biz de çalışmamızın bu bölümünde, bu filmlerden biri olan ve Türk sinemasının göç üstüne yapılmış ilk filmi kabul edilen (Türk, 2001: 148) 1964 yapımı *Gurbet Kuşları*’nı göç sineması bağlamında inceleyeceğiz.

3.1.1.1. *Gurbet Kuşları (1964)*

3.1.1.1.1. *Filmin Künyesi:*

Yönetmen: Halit Refiğ

Yapımcı: Recep Ekicigil

Senarist: Orhan Kemal, Halit Refiğ

Oyuncular: Tanju Gürsu, Cüneyt Arkın, Filiz Akın

3.1.1.1.2. *Filmin Kısa Öyküsü:*

Kahramanmaraşlı bir aile trenle İstanbul’a gelir. Tüm mal varlıklarını satmışlardır ve İstanbul’a yerleşip burada zengin olma planları yapmaktadırlar. Tahir, büyük oğlu Selim (Cüneyt Arkın) ile birlikte bir araba tamirhanesi işletmeye başlar. Ortanca oğlan Murat (Tanju Gürsu) taksicilik yapar. Küçük oğlan Kemal tıp fakültesinde okumaktadır. En küçük kardeş olan Fatma ise evde annesine yardım eder. Bir süre sonra Selim’in bir kadınla ilişkisi

dolayısıyla işi boşlamaya başlaması ailenin ekonomik durumunu kötü etkiler ve en sonunda tamirhaneyi elden çıkarıp bir dolmuş satın alırlar. Tahir bu dolmuşun şoförlüğünü yaparken, Selim gününbirlik işler peşinde koşar. Sonunda Selim çareyi Almanya'ya gitmekte bulur ve Almanya'da misafir işçi olmak için başvuru yapar. Bu sırada Murat, Seval isimli bir kadına aşık olur. Seval gazonada dansözlük yapmaktadır ve çevresinde birçok erkek vardır. Murat bu ilişki boyunca Seval'in çevresindeki erkekleri uzaklaştırmaya çalışır, fakat başarılı olamayınca Seval ile ayrılırlar. Kemal de sınıf arkadaşı olan Ayla'dan (Filiz Akın) hoşlanmaktadır. Ayla İstanbullu, zengin, üst sınıf bir ailenin kızıdır ve Kemal, aralarındaki bu kültürel ve ekonomik sınıf farkından utanarak kendisi ve ailesi ile ilgili çeşitli yalanlar söyler, göçmen ve altsınıf bir aile olduklarını gizler. Bir süre sonra Kemal ve Ayla'yla karşılaşan Murat, aile ile ilgili tüm gerçekleri Ayla'ya açıkladığında Ayla ve Kemal'in arası bozulur. Yine de zaman içinde Ayla, Kemal'e karşı yumuşar ve araları yeniden düzelir. Fatma ise, komşuları Mualla'nın yönlendirmesiyle Orhan isimli genç ve zengin bir adamla tanışır ve sevgili olurlar. Ağabeylerinin baskılarına rağmen bu ilişkiye devam eden Fatma, Orhan'la yattıktan sonra Orhan tarafından terk edilir. Korkusundan eve bir daha geri dönmeyen Fatma'dan aile bireyleri uzunca bir süre haber alamazlar. Sonrasında Murat, Seval'i takip ederek Fatma'ya ulaşır. Fatma hayat kadını olmuştur. Bu durumu namus meselesi olarak gören Murat ve Selim, Fatma'yı bir apartmanın çatısında yakalarlar. Kendisi için bir kaçış yolu kalmadığını anlayan Fatma çatıdan aşağı atlayarak intihar eder ve ölür. Bu sırada, Kemal ile Ayla nişanlanırlar ve Kahramanmaraş'a geri dönmeye karar veren aileye Ayla maddi destek verir. Böylece Tahir, eşi, Selim ve Murat trene binerek Kahramanmaraş'a geri dönerler.

3.1.1.1.3. Filmin Analizi:

Gurbet Kuşları'nın ilk sahnesi, göç sinemasında yolculuk temasını çağrıştıran başlıca motiflerden biri olan tren garında açılır. Bakırcıoğlu ailesi, Kahramanmaraş'tan İstanbul'a göç etmiştir ve büyük kentte ekonomik açıdan kazanç sağlama hayalleri kurmaktadır. Tahir Bakırcıoğlu'nun trenden iner inmez "Allah'ın izniyle şah olacağız İstanbul'da," demesi kırsal kesimden gelen insanların büyük kente geliş sebeplerine ve hayallerine işaret eder. Filmin ilerleyen sahnelerinde de bu hayal Murat ve Selim tarafından birçok kez tekrarlanacak ve İstanbul'un kralı olma çabaları Bakırcıoğlu ailesi için devam edecektir.

Bununla birlikte, göç hareketinin nedenleri sadece büyük kentte zengin olma hayalinden ibaret değildir. Kemal'in söylediği üzere, kırsal kesimde tıbbi olanakların yetersizliği dolayısıyla küçük kardeşinin ölümünün ardından İstanbul'a ailece göç etmelerinin arkasında daha iyi bir yaşam özlemi yatmaktadır. Bu bakımdan, kırsaldan kente göçün temel nedeninin, kentte yaşam kalitesinin yükseleceği beklentisi olduğu söylenebilir. Ayrıca, göçün sebepleri sınıflar arasında farklılık göstermektedir. Bu yıllarda kırsaldan kente doğru bir göç hareketi yaşanırken, kentten yurtdışına doğru bir göç hareketi de mevcuttu. *Gurbet Kuşları*'nda kentli üst sınıfın temsilcisi olan Ayla'nın babasının göç ve ekonomik sebepler arasındaki bağı reddederek dış göçün nedenini yurtdışında Türkiye'yi temsil etme çabasına indirgemesi bu sınıfsal farkı ortaya koymaktadır. Aynı zamanda Ayla'nın babası, bu dönemde gerçekleşen göç hareketlerinin köklerinin eski Türklerin göçebe yaşamlarından miras kalan genetik kodlarda yattığına inanmaktadır ve böylelikle göç olgusunun nedensel çeşitliliğini göz ardı etmeyen film bütünlüklü bir kavrayışla göç kültürünü ele almaktadır.

Tahir, trenden iner inmez aile bireylerini sayar ve hepsinin mevcut olduğundan emin olur. Nermin Saybaşı'lı'nın öne sürdüğü ev sahibinin gözündeki "tekinsiz göçmen" (Saybaşı'lı, 2011: 28-9) imgesine karşılık Tahir'in bu hareketi, göçmenler için büyük kentin tekinsizliğini vurgulamaktadır. İstanbul göçmenler için tehlikeler arz eder ve Bakırcıoğlu ailesi için burada başarıya ulaşabilmenin yolu bir arada kalıp el birliğiyle çalışmaktan geçer. Ailenin birlik duygusunu kaybetmemesi, kırsal kültürün kentte korunabilmesiyle eşanlamlıdır. Bu bakımdan, kente taşıdıkları kültürün yozlaşmasına izin vermemek, Bakırcıoğlu ailesi için hayallerine ulaşabilmenin ön koşulu olarak öne çıkar.

Gurbet Kuşları, yolculuk temasını ön plana çıkarmamasına rağmen göç hareketi içinde yolculuğun vazgeçilmez bir öge olduğunu onaylayarak tren sahnesinin ardından vapur sahnesiyle devam eder. Bakırcıoğlu ailesi bir vapura binerek İstanbul'un karşı yakasına geçer ve altsınıf bir mahallede tutmuş oldukları evlerine yerleşirler. İlk akşam yemeklerini fakir bir sofrada elleriyle yedikleri sahnede, göçmenlerin büyük kentteki yeni yaşamlarına en düşük sosyal ve ekonomik statüden başladıkları gerçeği görünürlük kazanır. Bakırcıoğlu ailesinin bu zor koşullarla başedebilmesindeki en büyük güvencesi ise kuvvetli aile bağları, ailevi ve geleneksel değerleridir. Buna rağmen, aile bireyleri arasındaki kuşak farkları büyük kentte zamanla belirginleşir. Erkek kardeşlerin en küçüğü olan Kemal, ağabeyleri ve babası gibi hayalperest değil; planlı ve programlıdır. Olayları akışına bırakmak yerine, geleceğini garanti

altına alacak adımları atmayı tercih eder. Ağabeyleri gibi erken yaşta iş hayatına atılmaması ve tıp fakültesinde okuyarak iyi bir eğitim alması onun modern kent yaşamına uyumluluğuna işaret eder. Ölçülebilirlik, gerçekçilik ve deneycilik kavramlarının kırsal kültüre nazaran kent kültürüne olan yakınlığı, Kemal'i de kent kültürüne yakınlaştırmaktadır. Bu bakımdan, göç hareketinin ulusal sınırlar içinde kalması veya ulus aşırı doğrultuda gerçekleşmesi fark etmeksizin, genç kuşaklar öncakilere göre yeni 'yurdun' yeni kültürel ortamına daha kolay uyum sağlayabilmektedirler. *Berlin in Berlin* ve *Gurbet Kuşları* filmleri bir arada düşünüldüğünde Mürtüz ve Murat, Yücel ve Kemal arasındaki benzerlikler, göç kültürünün kaçınılmaz uzantısı olan kuşaklar arası farklılıkların göç sinemasında gerçekçi bir biçimde yansıtıldığını ortaya koymaktadır.

Gurbet Kuşları'nda Kemal'in kent kültürüne uyum sağlaması sadece iyi eğitim almasıyla değil, kentli insanlarla kurduğu iyi ilişkilerle de desteklenir. Göçmenlere karşı olumsuz bir bakış açısı olan Ayla ve Kemal arasında bir aşk ilişkisi vardır. Ayla'ya göre "Göçmenler, İstanbul'u İstanbulluktan çıkarmaktadırlar." 1970'li yıllarda ortaya çıkacak olan Arabesk kültürün altyapısını hazırlayan kentli-göçmen çatışması, kentli bireyler tarafından 1950'lerden itibaren göçmenlerin "kenti işgal eden, medeniyetten uzak insanlar olarak, dışarıdan gelip 'aşağı kültürlerini' 'İstanbullulara' dayatan istilacılar" şeklinde değerlendirilmesiyle filizlenmekteydi. İmtiyazlılık, kusursuzluk ve seçkinlik gibi değerleri temsil eden İstanbul'a karşı göçmenler birer tehdit olarak algılanmaktaydı ve Ayla'nın sözlerinin de işaret ettiği üzere, kentli ve göçmen arasındaki kutuplaşmanın temelinde "kimin kentin sahibi olduğu, kimin İstanbul'a ait olduğu tartışması vardı" (Saybaşı, 2011: 118). Ayla'yla ilişkisini devam ettirmek isteyen Kemal ise, Ayla'nın bu yaklaşımına karşı çıkmaz ve göçmen kimliğini gizleyebilecek kadar kent kültürüne uyum sağlamayı başarır. Kemal'in gerçek kimliğini açığa vuran ise ağabeyi Murat olur. *Gurbet Kuşları*'nın Murat'ı, *Berlin in Berlin*'in Mürtüz'ü gibi bir yandan kültürel köklerine sahip çıkmaya çalışırken diğer yandan içine girdiği yeni kültürel yapıdan etkilenecek yozlaşır. Murat, ailesini Kahramanmaraş'ta olduğu gibi bir arada tutmaya çalışır ve kardeşlerini geleneksel değerleri korumaya zorlar. Bu nedenle, Kemal'in gerçek kimliğini Ayla'ya açıklamakta bir sakınca görmez ve bu davranışını "Aslını yitiren haramzade" diyerek meşrulaştırır. Bu bakımdan, Kemal'in kent kültürüne uyum göstermesinin Murat'ı rahatsız ettiği söylenebilir. Ailenin tek kız çocuğu olan Fatma da Murat'ın eleştirilerinden payına düşeni sıklıkla alır. Fatma'nın akşam saatlerinde tek başına

bakkala gitmesi dahi Murat'ın tepkisini çeker. Kırsal kültürün ataerkil geleneklerini kentte de sürdüren Murat, kadınların korunmaya muhtaç olduğu ve İstanbul'un tehlikelerle dolu olduğu önkabullerine dayanarak Fatma'nın hareketlerini kısıtlamaktan kaçınmaz. Bu noktada, Tahir'in korumacılığının Murat tarafından devam ettirildiği düşünülebilir. Aynı şekilde, *Berlin in Berlin*'de ağabeyinin intikamını almak isteyen Mürtüz'ün motivasyon kaynağı da Murat gibi kültürel kökenlerini yeni yurda taşımaktır. Bununla birlikte Murat da Mürtüz gibi zaman içinde kültürel açıdan yozlaşır. Kırsal kültürün ataerkil prensiplerini birçok davranışıyla billurlaştıran Murat, Fatma'yı kentli erkeklere karşı korumaya çalışırken kendisi için "İstanbul'u yenmek" kavramını İstanbullu bir kadınla birlikte olmakla özdeşleştirmektedir. Bu amaç doğrultusunda gazonada dansözlük yapan ve birçok erkekle ilişkisi olan Seval'in cazibesine kapılır ve Seval ile Murat arasında bir aşk ilişkisi başlar, fakat zamanla bu ilişki Murat'ın kültürel yozlaşmasını hızlandırır ve hem Murat hem de Bakırcıoğlu ailesi için koşullarının zorlaşmasına neden olur. Benzer bir kültürel yozlaşmanın Selim için de geçerli olduğu görülmektedir. Kardeşlerin en büyüğü olan Selim de Murat gibi Fatma'yı kentli erkeklerden sakınırken, kendisi evli bir kadın olan Despina'yla birlikte olur. Bu ilişki Selim'i çalışmaktan alıkoyduğu için zamanla işleri kötüleşir ve aile ekonomik olarak zor bir duruma düşer. Ekonomik bunalımın nedeninin kültürel yozlaşmaya bağlı kılınması bakımından, *Gurbet Kuşları*'nın göç olgusunun kültürel boyutuna getirdiği eleştiri Selim özelinde en görünür haline kavuşmaktadır.

Bakırcıoğlu ailesi ekonomik açıdan zenginleşmek ve kentlileşmek arzusuyla göç etmiş ve sonrasında kültürel yozlaşmaya maruz kalmıştır. Bu deneyimi paylaşan aile bireylerinden biri de Fatma'dır. Fatma, zengin ve kentli kadınların yaşam tarzını sahiplenmeyi arzular. Bu amaç doğrultusunda, komşusu olan Mualla'nın yönlendirmesiyle hareket etmeye başlar. Fatma'nın makyaj yapması, Mualla ile birlikte ailesinden gizli gezmeye gitmesi, ev partilerine katılması Fatma'daki değişime dair çeşitli örneklerdir. Bu değişime dair filmin eleştirel yaklaşımı Fatma'nın ayna karşısında saçını taradığı sahnede belirgin biçimde vurgulanmaktadır. Evin salonunda Fatma aynanın karşısında durmuştur ve saçını taramaktadır. Aynadaki yansımadan Fatma'yla birlikte Tahir'i görürüz. Ailenin ekonomik durumunun kötüleşmesi dolayısıyla Tahir, geleceğe dair bazı planlar yapmaktadır fakat ne Fatma'nın kentlileşmesi, ne de Bakırcıoğlu ailesinin ekonomik sıkıntılarının aşılması film boyunca mümkün olmayacaktır. *Gurbet Kuşları*'nın ilerleyen sahnelerinde Fatma hayat kadını

olurken, Bakırcıoğlu ailesi de tamirhaneyi kapatmak zorunda kalacak, taksiciliğe başlayacak, sonrasında taksiyi de satmak zorunda kalacak ve kirayı ödeyemedikleri için ev sahibi tarafından evden atılma tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır. Bu bakımdan, göçmen aile için kültürel yozlaşma ve ekonomik bunalımlar birlikte artacaktır.

Bu sıkıntıları aşmak amacıyla Selim, Almanya'ya misafir işçi olarak gitmek için başvuruda bulunur. Bu noktada *Gurbet Kuşları*, dış göç ve iç göç akışlarını bir arada kapsayan göç sinemasının bu temel niteliğini ortaya koymaktadır. Dönemin önemli sosyal hareketleri olan köyden kente göç ve Almanya'ya emek göçünü ekonomik sebepler zemininde birbirine eklemleyen film, iç göç ve dış göç hareketlerini bir arada kapsayan göç sinemasının teorik boyutunun pratik düzlemde yeniden üretilmesine başarılı bir örnek oluşturur.

Filmin çözüm bölümünde, birlikte olduğu kentli erkek tarafından terk edilen Fatma eve dönmeye korkar ve Seval ile birlikte hayat kadınlığı yapmaya başlar. Bu hareketiyle kültürel yozlaşmanın en üst seviyesine çıkan Fatma'nın felaketi de hızla gerçekleşir. Fatma'nın yaptıklarını “namus meselesi” olarak değerlendiren Murat ve Selim, onu bir apartmanın çatısında sıkıştırırlar ve Fatma çareyi kendisini aşağı atarak intihar etmekte bulur. Böylece zenginleşme ve kentlileşme hayalleri Fatma'nın sonunu getirir. Bununla birlikte Bakırcıoğlu ailesi bir bütün olarak aynı kaderi paylaşmaktadır. İstanbul'a “şah” olmak amacıyla göç eden ailenin materyalist arzuları, onlar için de hikâyenin olumsuz sonuçlanmasına neden olur. Ayla'yla nişanlanarak göç hareketinden kazançlı çıkan tek kişi olan Kemal'in tavsiyesi üzerine diğer aile bireyleri İstanbul'a gelmenin yanlış bir hareket olduğunu fark ederler ve Kahramanmaraş'a geri dönmeye karar verirler. Bakırcıoğlu ailesi için geriye dönüş, yeni bir başlangıç olur. Orada yeni bir dükkân açmayı ve mutlu olmayı planlarlar. Bu bakımdan, *Gurbet Kuşları* her göç hareketinin umudun izini süren bir başlangıç olduğunu öne sürmüştür. Memlekete dönmek üzere yola çıkan ailesini tren garında uğurlayan Kemal'in filmin son sahnesinde, İstanbul'a yeni gelmiş bir aileyle karşılaşması ise göçmenler arasında benzer deneyimlerin tekrar tekrar yaşandığına ve göç hareketinin toplumun çok büyük bir kesimini etkisi altına alan uzun bir süreç olduğuna işaret etmektedir.

Gurbet Kuşları, kırsal kültür ve kent kültürü arasında bir hiyerarşi kurmayan bakış açısına rağmen, göç hareketiyle ortaya çıkan kültürel etkileşimin yozlaşmayı da beraberinde getirdiğini öne sürmektedir. Bu bakımdan, İstanbul'un kent kültürüne ve Anadolu'nun kırsal kültürüne eşit mesafede durmakta, fakat isminden de anlaşılacağı gibi İstanbul'daki

göçmenlerin maruz kaldığı kültürel etkileşimin onlar için olumlu sonuçlar doğurmadığını ve onların İstanbul için birer yabancı, İstanbul'un da onlar için gurbet olduğunu savunmaktadır. Göç hareketinin göçmenlerde yarattığı kültürel yozlaşmanın temelinde ise materyalist arzuların yattığı düşüncesi filmin geneline sirayet etmektedir. Bu bakımdan, zenginlik hayalleri kuran Bakırcıoğlu ailesinin tüm fertleri hem kültürel hem de ekonomik açıdan zor duruma düşerken, İstanbul'a hayat standartlarını yükseltmek amacıyla gelmiş olan Kemal, materyalist hırslardan azade yaşam tarzıyla kent kültürüne uyum sağlamayı ve kendisini kültürel yozlaşmadan ve ekonomik sıkıntılardan sakınmayı başarır. Filmin göç bağlamında materyalizm ve yozlaşma arasında kurduğu ilişki Haybeci karakteri özelinde belirgin biçimde işlenmektedir. Kendisinden bahsederken “Ana yok, baba yok, avrat yok, akıl yok” diyen Haybeci, hiç parası olmayan, kimsesiz bir adamdır ve diğer göçmenler gibi İstanbul'da “kral” olma hayalleri kurmaktadır. Mevcut durumunun ümit verici olmamasına rağmen Haybeci'nin bu denli büyük bir hayal kuruyor olması, filmde materyalist hırsların akılcılıktan uzak olduğu iddiasının savunulmasıyla açıklanabilir. Aynı hırsların peşinden giden Bakırcıoğlu ailesi için koşullar git gide zorlaşırken, Haybeci ekonomik açıdan film boyunca yükselir. Önce hamallık yaparak çalışmaya başlar. Bir süre sonra otopark kâhyalığına yükselir. Daha sonra müzayedeci olan Haybeci, Selim'e iş dahi verecek konuma gelir. Filmin son sahnesinde Bakırcıoğlu ailesi Kahramanmaraş'a temelli dönmek amacıyla trene binmek üzereyken bir kez daha ortaya çıkan Haybeci artık müteahhit olmuştur ve oldukça zengindir. Kendisi bu hızlı yükselişini açığöz olması ve aklını kullanması gibi yeteneklerine bağlasa da, aslında ekonomik yükseliş ile kültürel yozlaşma arasındaki bağ bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Film boyunca her sahnesinde materyalist hırslarından bahseden Haybeci karakterinin manevi özelliklerine işaret eden hiçbir detay mevcut değildir. Onun tek arzusu zengin olmaktır ve bunu yaparken korumayı düşündüğü herhangi bir kültürel değer seyirciye sunulmamaktadır. Bu bakımdan, angaje olduğu bir manevi yapının bulunmaması Haybeci'yi sınırsız yozlaşmaya olanaklı bir duruma getirir ve onun özelinde kültürel yozlaşma ve ekonomik zenginleşme paralel olarak ilerler.

Göç hareketiyle kırsal kültürün kente taşındığını ve burada iki kültürel yapı arasında çeşitli boyutlarda etkileşimler gerçekleştiğini öne sürerek göç ve kültürel etkileşim arasında bağ kuran *Gurbet Kuşları*, dış göç temasını işleyen *Dönüş* ve *Almanya Acı Vatan* gibi göçün kültürel boyutunun aile bağlarını ve geleneksel değerleri zayıflattığı gerekçesine dayanarak

eleştirel bir tavır ortaya koyuyor. Tematik açıdan göçmenlerin yeni yurttaki karşılaştıkları ekonomik ve kültürel problemlere odaklanan filmde, Bakırcıoğlu ailesinin çeşitli karakterleri dış ses olup anlatıcı konumuna taşınıyorlar. Böylece, aile bireylerinin bütüncül olarak filmin ana karakterlerine tekabül ettiği göz önünde bulundurulacak olursa, *Gurbet Kuşları*'nın anlatısının birey yerine topluluk üzerinden geliştirildiği ve eleştireliliğinin toplumsal bir olguya atıfta bulunduğu söylenebilir.

1960'lı yılların başında sansüre rağmen toplumsal, kültürel ve ekonomik sorunlara odaklanan ve “Toplumsal Gerçekçi” olarak adlandırılan filmler yapan politik açıdan sol görüşe sahip yönetmen Halit Refiğ (Çetin Erus, 2015: 43, 46), *Gurbet Kuşları*'nda “göçü sorunsal olarak ele almak ve gerçekçi tavırla incelemek, hem meseleyi hem de meselenin içindeki insanları ve durumları gerçekçi yaklaşımla vermek” amacındadır (akt. Makal, 1994: 38). Yönetmenin bu yaklaşımı ile anaakım sinemadan ayrılan film, çekim mekânları açısından da endüstriyel boyutuyla göç sineması için uygun bir örnek teşkil eder. Göç hareketinin kültürel ve uzamsal olarak iki ucunda bulunan göç veren ve göç alan ülkelerde çekimleri yapılan dış göç filmleri gibi, *Gurbet Kuşları* da farklı kültürlerin yerleşik olduğu semtlerde çekilmiştir. Ekonomik yönden orta gelir grubunu temsil eden Çarşamba, orta gelir üstünü temsil eden Cihangir, yüksek gelir grubunu temsil eden Nişantaşı ve varlığı temsil eden Boğaz çevresi, ekonomik sermayeye bağlı olarak farklılaşan kültürel yapılarıyla filmin dört temel mekânını oluşturmaktadır (Adiloğlu, 2005: 94). Yapım sürecine ek olarak, çeşitli yurtiçi ve yurtdışı film festivallerinde gösterimi yapılan *Gurbet Kuşları*'nın dağıtım süreci de, filmi göç sineması başlığı altına almamızda etkilidir. Halit Refiğ'in (2007: 138-9) belirttiği üzere 1965 yılında Hindistan'da düzenlenen bir film festivaline katılan filmin Hindistan'daki gösterimi uzun yıllar devam etmiştir. Ayrıca Paris'te Türk filmleri haftasında, Venedik Film Festivali'nde, Londra'da Avrupa Göçler ve Kültür Karşılaşmaları Festivali'nde gösterilen film, Türkiye'de Antalya Film Festivali'nde yarışmış, “en iyi film” ve “en iyi yönetmen” ödülleri kazanmıştır (Refiğ, 2007: 136, 141). Bu bakımdan, *Gurbet Kuşları*'nın kavramsal ve tematik niteliklerine ek olarak endüstriyel nitelikleriyle de bir göç sineması örneği olduğu söylenebilir.

3.1.2. Kentleşme (1960-1980)

“Kentleşme” dönemini Özbay ve Yücel (2001) “planlanmış ekonomi” dönemi olarak tanımlamaktadırlar. Bu tanım, yurtdışından ithal edilen sanayileşme politikalarının sonucunda kentleşme ve kırsaldan kente göç hareketlerinin görüldüğünü vurgulamaktadır. 1960-1980 döneminde kırdan kente doğru göç hareketinin devam etmesinin yanı sıra kentten kente göç hareketinin oranı da yükselmekteydi. Özellikle 1970’li yıllarda kentler arası göç hareketinin oranı, kırdan kente göçün oranını geçmekteydi (bkz. Tablo 1). Bu bakımdan, “Kentleşme” döneminde kırdan kente göç hareketinin yanı sıra, kentten kente göç hareketleri de gözlemlenmiştir.

Kentleşmenin yoğun ve kontrolsüz biçimde gerçekleşmesi ile birlikte, kentlerde yeni bir kültür de oluşmaya başlamıştır. Zaman içinde “Arabesk” olarak tanımlanacak olan bu kültür, Türkiye’de iç göçün başlıca kültürel ürünlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde, gecekonduarda yaşayan fakir, yurtsuz ve yalnız insanların sıkıntılarını, arzularını, isyanlarını yansıtacak yeni bir sese ihtiyaç vardı, çünkü Güngör’e göre devlet halkın gerçek müzik ihtiyacına duyarsız kalmış ve bu insanların kültürel hayatlarında bir boşluk bırakmıştı (akt. Stokes, 1992: 146). Bu boşluğu dolduranlar ise Türk, Batı ve Arap müziğini bir araya getirerek melez bir müzik türü yaratan Arabesk müzisyenleriydi. Başlangıç yıllarında içeriği gecekonduarda yaşayan insanların sorunlarından, arzularından, isyanlarından oluşan Arabesk müzik, 1970’lerin sonlarına yaklaşıldığında muhafazakâr ideoloji ve neoliberal ekonomi lehine kitle üzerinde yatıştırıcı bir etki yapma işlevi taşır olmuştur. Böylece, gecekondu ahalisinin çıkarı yerine siyasetçilerin ve iş adamlarının çıkarları, Arabesk müzik etrafında oluşan kültürel yapının temel dayanağını oluşturmaya başlamıştı. Kültürel yozlaşmayla iç içe yaşanan bu süreçte gecekondu mafyaları, arazi spekülörleri, müteahhit kavgaları gecekondu coğrafyasında hızla yayıldı (Özbek, 1997: 219-220). Bu özellikleriyle kenti taşralaştırma tehdidi taşıyan arabesk kültür, 1980’lerin ortalarında entelektüeller tarafından dejenere sözcüğüyle eş anlamlı kullanılır oldu (Özbek, 1997: 224).

Türk sineması, dönemin kültürel ortamından fazlasıyla etkilenmiştir. 1960’ların ilk yıllarında, sinemasal anlatının olgunlaşması ve toplumcu anlayışın yoğunlaşmaya başlamasına bağlı olarak Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ gibi yönetmenler göç hareketlerine değinen çeşitli filmler yapmışlardır. 1965 yılında ise Adalet Partisi’nin iktidara gelmesiyle birlikte sansür baskısı artmaya başlar ve sosyal problemlere

değinen toplumsal gerçekçi filmlerin yönetmenleri için aynı tarzda filmler yapmaya devam etmek olanaksızlaşır. Bu bakımdan, Metin Erksan ve Halit Refiğ gibi isimler, ilerleyen yıllarda Marksist ideolojiden kopuk, devletçi bir ulusallık anlayışla filmler yapmaya başlarlar (Çetin Erus, 2015: 45, 48). Dönemin ikinci yarısının başlamasıyla ise, Orhan Gencebay ve Ferdi Tayfur'un başrollerinde oynadıkları arabesk filmlerin sinemadaki hâkimiyeti artmaya başlamıştır. Bir sonraki dönemde de bu hâkimiyet İbrahim Tatlıses ve Küçük Emrah gibi şarkıcıların filmleriyle devam edecektir. Arabesk filmlerin yapım amacının ticari olması onları göç sinemasından uzaklaştırmaktadır. Bu nedenle dönemin göç sineması örneklerini, “Sinemacılar Dönemi”ni oluşturan kült yönetmenlerin filmlerinde aramak gereklidir. Bu bakımdan, biz de Ömer Lütfi Akad'ın 1973 yapımı *Gelin* filmini göç sineması kapsamında inceleyeceğiz.

3.1.2.1. *Gelin* (1973)

3.1.2.1.1. *Filmin Künyesi:*

Yönetmen: Ömer Lütfi Akad

Yapımcı: Hürrem Erman

Senarist: Ömer Lütfi Akad

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Kerem Yılmazer, Ali Şen

3.1.2.1.2. *Filmin Kısa Öyküsü:*

Veli (Kerem Yılmazer), Meryem (Hülya Koçyiğit) ve Osman Yozgat'tan İstanbul'a gelirler. Yozgat'taki tüm malvarlıklarını satmışlardır ve İstanbul'a daha önceden gelmiş olan Veli'nin babası İlyas (Ali Şen) ve ailesinin yanına temelli olarak yerleşirler. İlyas ve oğlu Hıdır gecekondu mahallesinde bir bakkal işletmektedirler ve kent merkezinde yeni bir dükkan alabilmek için çabalarlar. Veli ve Meryem'in oğulları Osman'ın ise bir hastalığı vardır. Osman sık sık nefes darlığı çeker ve baygınlık yaşar. Meryem, Osman için endişelenmektedir fakat bu endişesinden ailenin bireylerine bahsettiği zaman beklediği yönde bir karşılık alamaz. Ailede Meryem'den başka kimse Osman'ın hasta olduğuna inanmamaktadır. Bu sağlık

probleminin geçici olduğu, daha iyi beslenirse ve İlyas'ın eşinin dualarıyla hızla iyileşeceği fikri evde yaygındır. Osman bir gün yine hastalandığında komşu Güler, Meryem'e doktora gitmelerini tavsiye eder ve Meryem herkesten habersiz Osman'ı doktora götürüp muayene ettirir. Doktor, Osman'ın röntgenini çektirir ve sonuçları alması ve kendisiyle görüşmesi için Meryem'in birkaç gün sonra bir kez daha gelmesini ister. Meryem'in kendisinden habersiz Osman'ı doktora götürmesine kızan Veli, ikinci kez gitmelerine izin vermez. Buna rağmen Meryem, Osman'ı yine gizlice doktora götürür. Röntgen sonuçlarını kontrol eden doktor, Osman'ın kalbinde delik olduğunu ve mutlaka ameliyat edilmesi gerektiğini; aksi takdirde, 2-3 ay içinde öleceğini söyler. Ameliyat masrafı 6-7 bin lira civarındadır. Doktorun sözlerini aile bireylerine aktaran Meryem, başta İlyas olmak üzere evdeki herkesin tepkisiyle karşılaşır. Osman'ın hastalığını önemsemeyen İlyas, biriktirmiş olduğu parayla Osman'ı ameliyat ettirmek yerine yeni bir dükkân satın alır. Bu alışverişin ardından İlyas dükkânın borçlarını ödemeye başlar ve ameliyat parası konusunda Meryem'i oyalar. Hastalığı devam eden Osman, Kurban Bayramı'nın ilk gününde sokakta oynarken fenalaşır ve yere düşer. Bunu gören çocukların haber verdiği Meryem, Osman'ın yanına geldiğinde Osman ölmüştür. Meryem'e göre, Osman'ın ölümünün sorumlusu İlyas'tır. Bunun üzerine Meryem, İlyas'ın bakkal dükkânına gider ve dükkânı yaktıktan sonra kaçır. Bir süre sonra aile bireyleri Meryem'den haber alırlar; onun komşuları Mustafa'nın evine sığınmış olduğunu ve bir fabrikada çalıştığını öğrenirler. İlyas, Veli'ye Meryem'i öldürmesi gerektiğini söyler ve bir tabanca verir. Veli, mesai bitiş saatinde fabrikanın önünde Meryem'i bekler. Meryem'le karşılaştığında ona doğru yaklaşır ve kendisinin de fabrikada çalışmak istediğini söyler.

3.1.2.1.3. Filmin Analizi:

Gelin, Gurbet Kuşları gibi göçmenlerin trenden inerek İstanbul'a ilk kez ayak bastıkları sahne ile başlar. Meryem, Veli ve oğulları Osman Yozgat'tan İstanbul'a kalıcı olarak göç etmişlerdir ve trenden indikten sonra Veli'nin ağabeyi Hıdır tarafından karşılanırlar. Hıdır, babası İlyas, annesi, karısı ve iki oğlu ile birlikte İstanbul'un bir gecekondu mahallesinde yaşamaktadır. 1970'li yıllarda İstanbul'da gecekondulaşma artmaktadır ve dönemin bu sosyolojik özelliği filmde ihmal edilmemektedir. İlyas ve ailesinin yaşadığı gecekondu mahallesi de, diğer gecekondu mahalleleri gibi kent merkezinin dışında, dışarıya kapalı ve yoksul bir ortamdır. Bu bakımdan, İlyas da yaşadığı yeri tarif ederken bu özellikleri göz

önünde bulundurarak “Şu mahallenin bizim oradan farkı yok,” der. Aynı doğrultuda, yönetmen Lütfi Akad da “İstanbul’da Anadolu’nun her vilayetinden bir mahalle görebilirsiniz. Ve artık film çevirmek için Sivas’a gitmeye gerek yok. Sivas burada var. Bütün gelenekleri, yaşantısı, her şeyiyle,” (Esen, 2000: 112) diyerek kırsal bölgeler ve gecekondu mahalleleri arasında hem kültürel hem de uzamsal nitelikler açısından benzerlikler bulunduğunu öne sürmektedir. Buna rağmen, gecekondu mahalleleri farklı kırsal bölgelerden gelen göçmenlerin bir arada yaşayarak bir ölçüde kaynaştıkları ve kentin hem yanı başında hem de çok uzağında olmaları dolayısıyla kent kültürüyle sınırlı etkileşim kurarak zaman içinde yeni bir kültür geliştirecekleri yerler olacaktır.

Veli, Meryem ve Osman trenden indikten sonra göç sinemasının başlıca motifleri arasındaki çeşitli taşıtları kullanarak yolculuklarına devam ederler. *Gurbet Kuşları*’ndaki gibi önce vapura binen aile, sonrasında bir taksiyle evlerine ulaşır. Veli ve ailesinin de gelmesiyle birlikte üç aile aynı işte çalışmaya ve aynı evde yaşamaya başlarlar. Mahallede işlettikleri bakkal dükkânından elde ettikleri kazancı yetersiz bulan İlyas ve Hıdır, kent merkezinde büyük bir dükkân satın almanın, işleri büyütmenin ve zengin olmanın planlarını yaparlar. *Gurbet Kuşları*’nın Bakırcıoğlu ailesi gibi İlyas ve Hıdır da kentte materyalist bir bakış açısı edinmiştir. Film boyunca İlyas ve Hıdır’ın hep daha fazla para kazanmak amacıyla oldukları görülür. İlyas, Veli’yi Yozgat’taki evi ucuza sattığı için eleştirir; zeytin satarken bir tane fazla koysa dikkatle geri alır; yeni bir bakkal dükkânı açmayı her şeyden çok önemser. Kendisini kültürel açıdan materyalizme yaklaştıran İstanbul’daki hayatından çok memnundur. Bu bakımdan Veli, Yozgat’ın İlyas’ın bildiği gibi olduğunu söylediğinde, İlyas “Bildiğim gibiyse nafile,” diye yanıtlar. İstanbul artık İlyas’ın yeni yurdu olmuştur ve İlyas, Yozgat’la bir bağı kalmadığını söylemektedir. Bu noktada, İlyas’ın kastettiği ekonomik bir bağdır ve ailenin Yozgat’la kültürel bağları bir ölçüde hala devam etmektedir. Ailenin tüm bireyleri, kadının çalışmasına karşıdır ve komşuları Güler’in fabrikada çalışmasından dolayı hem Güler’i hem de kocası İbrahim’i eleştirmektedirler. Bu nedenle, Osman’ın hastalığıyla ilgili olarak Güler’in doktor muayenesi tavsiyesi, başta İlyas’ın karısı olmak üzere, Meryem dışındaki tüm aile bireyleri tarafından reddedilir. Onlara göre muskalar, dualar, kurşun döktürmeler Osman’ın iyileşmesi için yeterli olacaktır. Bu bakımdan, kırsaldan taşıdıkları kültürü bir ölçüde kentte sürdürmektedirler. Özellikle İlyas’ın karısı kültürel köklerine çok bağlıdır ve kent kültürünün aile bireylerini dönüştürmesine engel olmayı amaçlar. O, kültürel etkileşime

karşıdır. Meryem’e, yaşadıkları evi kastederek “İstanbul şu avlunun dışında; burayı gene Yozgat toprağı bellesen iyi olur,” demesi, aile bağlarının ve geleneksel değerlerin, kent kültürünün etkisiyle zayıflayacağını düşündüğüne işaret eder. Bir yandan kırsal kültürün batıl inançlarına sahipken, diğer yandan kent kültürünün materyalist anlayışını benimseyen ailenin bu ikili kültürel yapısı, göç hareketinin kültürel yozlaşmaya neden olduğuna dair bir iddiayı öne sürmekte ve *Gelin*’in göç ve kültür ilişkisine yönelik eleştirel yaklaşımını ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte, göç hareketine bağlı kültürel yozlaşmanın asıl kaynağının kapitalist sistem olduğu argümanı, filmin ilerleyen sahnelerinde belirginleşmekte ve *Gelin*’in başlıca eleştirileri, sınıf çatışması bağlamında kapitalizm ve burjuvazi kavramlarına yönelmektedir. Meryem’in doktordan öğrendiğine göre, Osman’ın kalbinde delik vardır ve iyileşebilmesi için 6-7 bin lira tutarında bir ameliyat yapılması gereklidir. Bu noktada, Osman’ın hayatta kalabilmesi ekonomik sermayeye bağlıdır, fakat İlyas ameliyat için para harcamayı “parayı sokağa atmak” ile eşdeğer görür ve o parayla yeni bir dükkân satın alır. Osman’ın ameliyatı için kullanmadıkları parayla satın aldıkları yeni dükkân, ailenin hayat standartlarını daha da düşürür ve tarhana, bulgurdan başka bir şey yemez olurlar. İlyas ve ailesi için paranın tek işlevi zenginlik kaynağı olmasıdır. Dini ilkelere dayanarak daha fazla para kazanmayı amaçlayan İlyas için para biriktirmek ve parayı çoğaltmak, onu gerektiği zaman harcamaktan daha önemlidir. Meryem ise, dükkânın her şeyi sömürdüğünü ve her birinin ona kurban olacağını söyleyerek bu kapitalist anlayışa açıkça karşı çıkar; yine de insanları tüketen kapitalizm canavarını durduramaz, çünkü Hıdır’ın söylediği gibi “Bu değirmen güç ister, gözyaşı bilmez, arada kurban alır; asla durmak yoktur.” Bu bakımdan, İstanbul’da hayat standartlarını yükseltmek isteyen *Gurbet Kuşları*’nın Kemal’i ile ailesinin diğer bireyleri arasındaki çatışmanın aynısı, *Gelin*’de Meryem ve ailenin diğer bireyleri arasında yaşanmaktadır. Filmde, İlyas ve ailesinin kapitalist hırsları, durmaksızın çalışıp daha fazla para kazanma çabası ve göç ile materyalizm arasındaki ilişki belirgin bir biçimde eleştirilmektedir. Bu bakımdan, dış göç temasına odaklanan *Almanya Acı Vatan* ve *Gelin* arasında önemli bir benzerlik bulunmaktadır.

Göç ve kapitalizm ilişkisi bağlamında, Meryem ve İlyas arasındaki çatışmanın tam ortasında Osman vardır. Tüm olanlardan habersiz ve edilgen yapısıyla Osman, filmde saflığın simgesidir. Onun bir tarafında Meryem, diğer tarafında İlyas vardır. Bu iki karakterin temsil

ettikleri ideolojinin yansımaları ise Kurban Bayramı'ndan bir önceki gün Meryem ve Osman'ın gezmeye gittikleri sahnede görselleştirilir. Osman'ın gezmek istemesi üzerine, Meryem onu manzaralı bir yere götürür, fakat bu mekânın bir tarafında ferah bir İstanbul manzarası varken, diğer tarafında bir mezarlık yer alır. Böylelikle, Meryem ve İlyas'ın ortasındaki Osman'ın bir yanında yaşam, diğer yanında ise ölümün bulunduğu hissi seyirciye verilmiş olur. Kaderi üzerinde İlyas'ın Meryem'e nazaran daha etkin olduğu Osman'ın ölümü de, İlyas, kapitalizm ve ölüm bağlantısı ortaya koymaktadır. Kurban Bayramı'nın ilk gününde, Hıdır'ın tam kurban keseceği sırada Osman ölmüştür. Bunun üzerine, Meryem kurban edilecek olan koyunun ipini keserek serbest bırakır ve İlyas'a "Kurbanın helal olsun," diye bağırır. Bu noktada, alegorik olarak kurban edilen Osman'dır ve kurbanı alan ise İlyas'ın materyalist hırsları; yani kapitalizmdir. Kapitalizmin, Osman özelinde yok ettiği saflığın intikamını ise Meryem, İlyas'ın dükkânını yakarak alacak ve sonrasında evden kaçıp fabrikada çalışmaya başlayarak kapitalizme karşı mücadele etmenin yolu olarak sınıf çatışmasına işaret edecektir. Filmin son sahnesinde, Veli'nin de saf değiştirerek Meryem'in mücadelesine katılması, kapitalizm çökerken işçi sınıfının yükseleceğine dair seyirciye ümit verici bir yaklaşım sunmaktadır. Bu bağlamda *Gelin*; göç ve kültür ilişkisinin yanı sıra göç olgusunun ekonomik boyutunu da ön plana çıkarmış olur.

Gurbet Kuşları'nda kültürel köklerini korumaya çalışan aile babası Tahir Bakırcıoğlu karakteri, ekonomik yönden başarısız olmasına rağmen görece sempatik bir biçimde inşa edilirken; *Gelin*'de Hacı İlyas ekonomik yönden başarılı olmakta, fakat kültürel açıdan yozlaşmış olması dolayısıyla eleştirilmektedir. Bu bakımdan İlyas, *Gurbet Kuşları*'nın Haybeci'sinin karikatürize edilmemiş halini çağrıştırmaktadır. Filmde, kent kültürü ve kapitalizmin etkisiyle kültürel açıdan yozlaşan tek karakter İlyas değildir; İlyas'ın eşi ve Hıdır da belirgin biçimde İlyas'la aynı tarafta yer almaktadırlar. Yozlaşmayı temsil eden bu karakterlerin karşısına ise Osman'ı, yani saflığı korumaya çalışan Meryem ile kent kültürüne uyum sağlayan ve işçi sınıfına katılan İbrahim ile Güler yerleştirilmiştir. *Gurbet Kuşları*'nın Kemal'i gibi geleceğe dair makul planlar yaparak uygulayan, ekonomik ve sosyal yükselişlerini riske atmayan İbrahim ve Güler, kültürel açıdan yozlaşmadan kente uyum sağlamışlardır. Güler'in dış görünüşü de bu uyumluluğa işaret etmektedir; o, aynı gecekondu mahallesinde yaşayan diğer kadınlar gibi uzun saçlı değildir ve kıyafetleri onlarınkilere nazaran daha moderndir.

Göç ve kültür ilişkisine yaklaşımı ile göç sineması için uygun bir örnek sunan *Gelin*, iç göç hareketinin ulusallığı aşarak evrenselliğe ulaştığını da açıkça öne sürmektedir. Kente geldikten sonra işçi sınıfı kültürünü edinen İbrahim ve Hıdır arasında geçen bir diyalog bu durumu ortaya koyar. Meryem'in evden kaçtıktan sonra İbrahim ve Güler'e sığındığını öğrenen Hıdır, bu durumdan rahatsız olur ve İbrahim'in yaptığıının "hemşeriliğe" sığmadığını söyler. İbrahim'in yanıtı ise "Hemşerilikten anlamam ben, benim bildiğim insanlık," olur. Hemşerilik kavramının ulusal kültürün içindeki yerelliğe yakınlığı ve insanlık kavramının evrensel niteliği, filmde sınıf mücadelesi aracılığıyla göç olgusu ve evrensellik kavramlarının birbirine bağlandıklarına işaret etmektedir. Aynı doğrultuda, *Yaşamın Kıyısında* ile benzer olarak *Gelin*'de de Hz. İbrahim'in hikâyesinin bir motif olarak kullanılması, göç sinemasında, iç göç ve dış göç hareketleri ve bu hareketlerin kültürel etkileri arasında denklik kurulmakta olduğunu ortaya koymaktadır.

Tematik açıdan, iç göç hareketinin kültürel boyutlarına odaklanan film, göç olgusunu kültürel yozlaşma, sınıf çatışması ve kadın özgürleşmesi gibi yan temalarla bir arada işlemektedir. Ailesinin Osman yerine bakkal dükkânını tercih etmesine alenen isyan eden Meryem'in, ailesinin karşı çıkmasına rağmen İbrahim ve Güler'le bağlarını koparmaması, kocasından habersiz Osman'ı doktora götürmesi, altınlarını satarak ekonomik yönden bağımsızlaşmaya çalışması ve filmin sonunda küçük burjuvaziden ayrılarak işçi sınıfı saflarına katılması, göç hareketinin ardından yaşadığı özgürleşme deneyiminin göstergeleridir. Bu bakımdan *Gelin*, göç ve materyalizmin yanı sıra göç ve kadın özgürleşmesi arasında da bir dış göç filmi olan *Almanya Acı Vatan*'la benzer bir ilişki kurmaktadır.

Bu özelliklerine ek olarak *Gelin*, endüstriyel boyutuyla da göç sinemasına uygun bir örnek teşkil etmektedir. O dönemde, çoğu zaman yapım firmasından gelen teklifi değerlendirerek bir filmin yönetmen koltuğuna oturan Ömer Lütfi Akad, *Gelin* filmini dokuz yıllık bir çalışmanın sonunda ortaya çıkarmıştır. Yönetmenin bu özverili çabası ve bu projede toplumcu yönü yadsınamaz olan yazar Orhan Kemal'le işbirliği yapmış olması filmi dönemin anaakım sinemasından uzaklaştıran unsurlardır (Akad, 2004: 543). Bununla birlikte film, dağıtım sürecinde festival gösterimleri de yapmış, özellikle Tahran Film Festivali'nde büyük beğeni kazanmıştır (Akad, 2004: 560). Ayrıca, sosyolojik açıdan bir süreç olarak kabul edilen göç olgusu ile bir üçlemenin ilk filmi olarak ortaya çıkan ve dolayısıyla bir sürecin parçası olan *Gelin*'in yapım koşulları arasında bir analogi kurmak da mümkündür.

3.1.3. Ters Kutuplaşma (1980 - sonrası)

1980’li yıllardaki ekonomi politikaları küreselleşme, özelleştirme ve liberalleşme süreçlerinin etkisi altındaydı (Zürcher, 2004). Bununla birlikte Türkiye’de bölgeler arası gelişmişlik farklarında da artış gözlenmekte ve gelişmiş ve gelişmemiş bölgeler arasındaki farklılıklar, göç hareketinin başlıca nedenlerinden birini oluşturmaya devam etmekteydi. 1985-1990 yılları arası, kentli nüfus oranının kırsal nüfus oranını geçmesi bakımından önemli bir kırılma noktasıdır. Bununla birlikte, 1980’li yıllarda başlayan işgücü açısından doyuma ulaşmış büyük kentlerden çevre kentlere doğru göç hareketleri dolayısıyla, bu dönem “Ters Kutuplaşma” dönemi olarak adlandırılmaktadır.

1990’lardan sonra ise göç hareketlerini tetikleyen başlıca sebep değişmiş ve teröre bağlı zorunlu göçler yaşanmaya başlamıştır. Özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinden başlayan bu göç hareketi ile ilgili olarak Özbay ve Yücel (2001), bu bölgeleri ilk terk edenlerin Türkiye’nin batı bölgelerine, özellikle İstanbul’a göç ettiklerini ve daha sonrakilerin ise daha yakın bölgelere yerleştiklerini belirtmektedirler. Bunun nedeni, zenginlerin göç hareketine hızlıca dâhil oldukları ve bölgeyi daha sonra terk edenlerin görece fakir oldukları iddiasıyla açıklanabilir. Diyarbakır, Van, Adıyaman, Hakkâri, İçel ve Adana fakir köylüler tarafından tercih edilen bölgelerin başında geliyordu. Bu bakımdan, 1983 yılı öncesinde %7 olan teröre bağlı zorunlu göç hareketlerinin oranı, 1983-1990 yılları arasında %64.5’e, 1991 yılında %83.8’e, 1992 yılında %81.4’e ve 1993 yılında %83.4’e çıkmıştır (Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, 1998).

1980 sonrasında, göç akışlarında yaşanan değişim, sinemada da yansımalarını bulmuş ve 1990’dan sonraki yıllarda birçok yönetmen zorunlu göç konusunu ele alan filmler yapmaya başlamıştır. Biz de çalışmamızın bu bölümünde zorunlu göçe odaklanan bir film olan 2014 yapımı *Annemin Şarkısı*’nı inceleyecek ve göç sineması ile bu filmi ilişkilendireceğiz.

3.1.3.1. *Annemin Şarkısı (2014)*

3.1.3.1.1. *Filmin Künyesi:*

Yönetmen: Erol Mintaş

Yapımcı: Aslı Erdem, Erol Mintaş, Guillaume De Seille, Mehmet Aktaş

Senarist: Erol Mintaş

Oyuncular: Feyyaz Duman, Zübeyde Ronahi, Nesrin Cavadzade

3.1.3.1.2. *Filmin Kısa Öyküsü:*

Doğu Anadolu'nun kırsal bir bölgesinde yaşarken göç etmeye zorlanmış olan Nigar (Zübeyde Ronahi) ve oğlu Ali (Feyyaz Duman), kentsel dönüşüm nedeniyle İstanbul'da yaşamakta oldukları evden çıkarılırlar ve bir apartman dairesine taşınırlar. Ali anaokulu çağındaki Kürt çocuklarına ve ilkokul çağındaki Türk çocuklarına öğretmenlik yapmaktadır. Bir yandan kitap da yazan Ali'nin kitapları beğenilmekte ve yabancı dillere de çevrilmektedir. Nigar ise köyüne dönmek ister ve bu amaçla sık sık evdeki eşyaları toplayarak yolculuğa hazırlanır. Bu gibi durumlarda Ali, Nigar'a kızar ve köylerinin yok edildiğini söyler. Nigar, Ali'den Seydoyo Silo'nun kasetini bulmasını ister. Ali evde kaseti arar, fakat bulamaz. Daha sonra kaset satıcılarına ve tanıklarına bu kaseti soran Ali, kimseden olumlu bir cevap alamaz. Bu sırada, Ali'nin sevgilisi olan Zeynep (Nesrin Cavadzade) hamile olduğunu Ali'ye söyler. Ali çocuk sahibi olma konusunda tereddütlüdür ve bu tereddüdünden doktora bahsetmesinin üzerine Zeynep ve Ali'nin arası açılır. Evde bütün gün tek başına oturmaktan sıkılan Nigar, evden çıkıp apartmanda gezinir, kimseye haber vermeden Mustafa'nın evine gider, Ali'yi okulunda ziyaret eder. Sonrasında Nigar hastalanır ve hastaneye yatar. Nigar hastaneden taburcu edildikten sonra Ali, Nigar'ı ve Zeynep'i köye götürmek ister ve bu yönde bir plan yaparlar. Nigar'ın bir gece uykudayken ölmesi üzerine plan uygulanmaz.

3.1.3.1.3. *Filmin Analizi:*

1992 yılında Doğubeyazıt'ta bir sahne ile başlar *Annemin Şarkısı*. Bir ilkokulda, öğretmen karga ile tavuskuşlarının masalını Kürtçe olarak öğrencilerine anlatmaktadır. Bu

sırada okulun kapısında duran kimliği belirsiz kişilerce öğretmen kaçırılır ve filmin hikâyesi 2012 yılında İstanbul’da devam eder. Açılış sahnesi, filmin genel anlatısı içinde önemli bir yer tutmaktadır. Zorunlu göç temasını ele alan filmde, bu göç hareketine yol açan nedenlere işaret edilmesi; kültürel denkliği vurgulamak amacıyla film boyunca birkaç kez tekrarlanacak olan masal motifinin seyirciye ilk kez sunulması; dönemin faili meçhul cinayetlerinde sıklıkla kullanılan beyaz renkli Renault Toros aracına bir detay olarak yer verilerek dönemin sosyal ve politik koşullarının gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtılma kapasitesinin ortaya koyulması açısından bu açılış sahnesi dikkat çekicidir.

Bu sahne ve ardından gelen İstanbul sahnesi bir arada düşünüldüğünde, iki farklı zaman ve mekânın yan yana dizilmesi, filmde anlatının zamansal ve mekânsal açılardan parçalanmasına neden olur. Bu parçalanma hali, filmde sıklıkla kullanılan fotoğraf motifi ile birlikte doğrusal olmayan bir düzene kavuşur ve göç sinemasında yersiz-yurtsuzluk temasına ilişkin olarak yer verilen zamansızlık ve sınırsızlık kavramlarını ön plana çıkarır. Bu kavramların görselleştirilmesinde işlevsel olan engin ova ve dağ manzaralarının yanı sıra, *Annemin Şarkısı*’nda birer ebedi yapı gibi kullanılan karga ve tavuskuşlarının masalı ile filmin isminin işaret ettiği Seydoyo Silo’nun türküleri de zamansızlık ve sınırsızlık kavramlarını vurgulamaktadır. Bu bakımdan, eski ile kurulan bağları simgeleyen fotoğraf, masal ve türkü motifleri, Naficy’nin belirttiği gibi filmde göçmenin yaşadığı uyuşmazlık halinin telafi edilmesi işlevini taşımaktadır. Bununla birlikte, filmde yersiz-yurtsuzluk teması Ali’nin motosiklet kullandığı sahnelerde de görünürlük kazanır. Film boyunca birçok kez motosiklete binen Ali’nin yolculukları sırasında motosikletin küçük, portatif ve güvensiz görünümü, göçmen bireyin yersiz-yurtsuzluk hissini ve buna bağlı olarak içinde bulunduğu güvencesiz ortamı vurgulamaktadır.

Tematik açıdan göç sinemasının birçok özelliğini sergilemekte olan *Annemin Şarkısı*’nda zorunlu göç hareketi ve buna bağlı olarak anavatana dönüş hayali ön plana çıkmakla birlikte, teröre bağlı zorunlu göç ve kentsel dönüşüm dolayısıyla başka bir mahalleye taşınmak zorunda bırakılma durumları, birey üzerindeki etkileri bakımından eşdeğer olarak konumlandırılırlar. Hemşerileri ile birlikte yaşadıkları mahalleden ayrılmak zorunda kalan Nigar ve Ali, yeni bir semte taşınırlar. Bu semtteki evleri eskisinin aksine bir apartmanın üst katında ve ferah bir şehir manzarasına sahiptir. Evde açık renkler ve özellikle de beyaz hâkimdir. Bu steril görünümüne rağmen, doygunluğu düşük renk filtresi evi

cansızlaştırmakta ve klostrofobi hissini artırmaktadır. Bu bakımdan, Nigar yeni evinde mutlu değildir. Tüm gün yalnız başına evde oturmak Nigar için sıkıcıdır ve onun anavatana dönme arzusunu güçlendirmektedir. *Almanya Acı Vatan*'ın Çiğdem'iyle benzer olarak, göç hareketinin ardından eve hapsolan Nigar, gün boyunca müzik dinler, sigara içer ve ev işleriyle uğraşır. Ali'yle birlikte evden dışarı çıkma fırsatını ise asla kaçırmaz ve köye dönme arzusunu her zaman canlı tutar. Oysaki Nigar'ın köyü yok edilmiştir fakat o, bunu kabul etmez. Bu noktada, anavatana dönme arzusunun Nigar'a özgü olmadığı görülür. Mustafa'nın anlattığına göre onun ninesi de anavatan hasreti çekmiş. Buna rağmen, daha genç nesillerin hayata karşı gerçekçi bakış açıları, onların bu arzularını köreltmıştır. Yine de tüm kuşaklar kültürel köklerine sıkı sıkıya bağlıdır. Ali ve Nigar'ın köye gitme planları yaptıkları sırada, köydeki evlerinin temeline gömmeleri için Sanem'in, torununun göbek bağı onlara vermesi kültürel köklere bağlılığı yansıtmaktadır. Sanem köylerinin yok edildiğini bilmektedir ve oraya geri dönmeleri ihtimalinin olmadığını farkındadır. Bu bakımdan, torununun göbek bağına köydeki evlerinin temeline gömülmesini istemesi, torununun köye dönmesini sağlamak için değil; kültürel köklerine bağlı kalmasını garanti altına almak içindir.

Aynı doğrultuda Ali de kültürel köklerini korumaktadır. Her ne kadar Türkçeyi şivesiz konuşuyor, entelektüel çevrelerde bulunuyor, bir ilkokulda öğretmenlik yapıyor olmasıyla kente uyum sağlamış görünse de, Ali, kitaplarını anadilinde yazmanın yanı sıra, öğrencilerine karga ve tavuskuşlarının masalını öğretecek kadar kültürel köklerine bağlıdır. Bu noktada, aynı masalın, filmde iki dilde anlatılmasıyla, iki kültür arasında denklik kurulmakta ve göç olgusu ile kültürel etkileşim kavramları arasındaki ilişkiye dikkat çekilmektedir. Ali'nin Kürtçe yazmış olduğu kitabın Fransızcaya çevrilmesi de, filmde ulusal sınırları muğlaklaştıran ve kültürel sınırları, ulusal sınırlardan bağımsızlaştıran bir detay olarak değerlendirilebilir.

Ali ve Nigar arasında köye geri dönme konusundaki fikir ayrılığının devam ettiği sırada Nigar'ın hastalanmasının ardından Ali, annesinin dileğini yerine getirmeye karar verir ve Nigar ve Zeynep'le birlikte köye gitme planı yapar. Buna rağmen Nigar, anavatandan ayrılmanın yarattığı travmayla baş edebilmesinde kendisine yardımcı olacak Seydoyo Silo'nun kasetini bulamadan ve köyünü bir kez daha göremeden ölür. Bu noktada *Annemin Şarkısı*; göç hareketinin anavatandan kesin bir kopuşa neden olduğuna, bu kopuşun geri

alınamayacağına, eskiye dönülemeyeceğine, yersiz-yurtsuzluk koşullarında bireyin tek güç kaynağının kendi belleği olduğuna dair iddiasını ortaya koymaktadır.

Filmde fotoğraflar, masallar ve türküler gibi bir ölçüde anıtsal bir görünümü olan Nigar'ın ölümünün ardından, Ali elinde tuttuğu Sanem'in torununun göbek bağına uzun uzun bakar ve bir kez daha kültürel köklerine dönerek öğrencilerine Kürtçe olarak karga ile tavuskuşlarının masalını anlatır. Filmin açılış sahnesine doğrudan bir gönderme içeren bu sahnede Ali'nin sesi fonda yer alırken perdeye yok edilmiş köyden manzaralar yansır. Böylelikle anavatan ve yeni yurt kavramları birbiriyle iç içe girer ve her ikisinin de sınırları belirsizleşir. Yok edilen köy görüntülerinin üzerine Ali'nin sesinin bindirilmesiyle, filmde anavatanın artık mevcut olmadığına, sadece belleklerde bir yer tuttuğuna ve bu nedenle göçmen birey tarafından fetişleştirilen bir hayal olduğuna işaret edilmiş olur.

Tematik ve kavramsal özelliklerinin yanı sıra, *Annemin Şarkısı*, daha önce incelediğimiz iç göç filmlerinin aksine endüstriyel boyutuyla da göç sinemasının tipik bir örneğini sunmaktadır. Film, yapım aşamasında Kültür Bakanlığı, CNC, Köprüde Buluşmalar ve Başka Sinema gibi çeşitli kurumlardan destek almış ve Aslı Erdem, Erol Mintaş, Guillaume De Seille, Mehmet Aktaş gibi ortak yapımcıların birlikte çalışması sonucunda uluslararası bir proje olarak ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan, filmin kamera arkası ekibinde Fransa, Türkiye, Romanya, Yunanistan gibi çeşitli uyruklardan insanlar bir arada çalışmışlardır. Bazı rollerde amatör oyuncuların yer aldığı filmin dağıtım aşaması da büyük ölçüde film festivalleriyle gerçekleşmiştir. Antalya ve Saraybosna film festivallerinde ödüllendirilen *Annemin Şarkısı*, tüm bu özellikleriyle göç sineması için uygun bir örnek olarak değerlendirilebilir.

3.2. ALMANYA'YA EMEK GÖÇÜ VE SİNEMAYA YANSIMALARI

Gökçe Yurdakul'un (2009: 23) Türkiye'den Almanya'ya emek göçünü tarihsel ve sosyolojik özelliklerine göre değerlendirerek yaptığı sınıflandırma, bu bölümde inceleyeceğimiz filmler için bağlı kalacağımız ana izlek olacaktır. Bu sınıflandırmaya göre Türkiye'den Almanya'ya emek göçü akışı 6 aşamaya ayrılmaktadır:

1. Misafir işçi sistemi dâhilinde emek göçü (1961-1972)

2. Aile birleşmesi yasasının ardından aile bireylerinin Almanya'ya gelmesi (1973-1979)
3. Türkiye'deki askeri darbe sonrasında sığınmacıların Almanya'ya yerleşmesi (1980-1988)
4. Berlin Duvarı'nın yıkılması ve sonrası (1989-1998)
5. Yeni vatandaşlık yasasının kabul edilmesi (1999 ve sonrası)
6. 11 Eylül ve sonrası (2001 ve sonrası)

1999 ve 2001 yılları arasındaki göç sineması örnekleri ile 2001 yılı sonrası göç sineması örnekleri arasında Türkiye özelinde belirgin farklılıklar bulunmaması dolayısıyla, bu sınıflandırmayı çalışmamıza uyarlarken 5 ve 6 numaralı maddeler birleştirilerek tek bir başlık altında toplanmakla birlikte, ilk dört maddeye bütünüyle bağlı kalınacaktır.

3.2.1. Misafir İşçi Sistemi Dâhilinde Emek Göçü (1961-1972)

Diğer Avrupa ülkeleri gibi 2. Dünya Savaşı ertesinde büyük bir yıkımdan çıkmış olan Almanya'da da işgücü yetersizliği dolayısıyla endüstriyel üretim durma noktasına gelmiş ve ülkenin yeniden yapılandırılması için işgücüne duyulan ihtiyaç en üst seviyeye çıkmıştı. Savaşın sonlanmasını takip eden ilk on yıl süresince ülke sınırlarının yeniden belirlenmiş olmasıyla doğudan gelen yaklaşık 12 milyon Alman sığınmacının işgücüne katılımı sayesinde endüstrinin temel işgücü ihtiyacı bir noktaya kadar tatmin edilebilmiş olsa da (Tekin, 2012: 74), 1961 yılında Berlin Duvarı'nın inşa edilmesinin ardından Doğu Almanya'dan işçi alımının durması nedeniyle savaş sonrası Alman işgücü ihtiyacı hızla artmaya başladı. 1949 ve 1961 yılları arasında toplam 3.8 milyon Doğu Almanyalı işçi çalışmak için Batı Almanya'ya göç ederken, tam tersi yönde hareket eden işçilerin sayısı yarım milyonun altındaydı. Bu 12 yıl süresince her yıl yüz binlerce insan politik, ekonomik veya kişisel sebeplerle bir taraftan diğer tarafa geçmekteydi. Bu kitlesel akışın durmasıyla ise daha fazla göçmen işçi gereksinimi kaçınılmaz oldu (Göktürk, Gramling, Kaes, 2007: 9). Böylelikle diğer ülkelerle işgücü transferi anlaşmaları yapma yolunda daha önceden adımlar atmaya başlamış olan Alman hükümeti, 1955 yılında İtalya ile ve 1960 yılında İspanya ve Yunanistan

ile imzalamış olduğu işgücü anlaşmalarının ardından 1961 yılında nihayet Türkiye ile de yabancı işgücü alımı konusunda anlaşmaya vardı (Tekin, 2012: 74).

Türkiye ve Almanya arasında imzalanan bu anlaşma ilk bakışta Almanya'nın işgücü ihtiyacını karşılamaya yönelik görünse de, ilk işgücü transferi girişimleri Türk hükümeti tarafından başlatılmıştır. Almanya'ya giden işçiler üzerinden Türkiye'ye bilgi ve döviz akışı sağlayarak yerel işgücü piyasasının yükünü hafifletmeyi planlayan hükümete göre, işçi gönderimi anlaşması modernleşme politikasının önemli bir unsuruydu (Özbek, 2012: 14). Bu bakımdan, ülkeye giren dövizin ödemeler dengesindeki olumlu etkileri nedeniyle sonraki yıllarda göçmen işçilerin Almanya'da kalıcılaşması yönünde politikalar izleyen Türk hükümeti, göçün başlangıç aşamasında göçmen işçileri bir süre sonra anavatanlarına geri dönecek olan “misafir işçiler” olarak görüyordu (Kaplan, 2005: 74). Aynı şekilde, Nazi döneminin göç etmeye zorlanan “yabancı işçilerinin” tersine, bu göçmenler Alman hükümeti için de kısıtlı bir süre boyunca burada kalacak ve sonrasında anavatanına geri dönecek olan “misafir işçi” konumundalardı (Göktürk, Gramling, Kaes, 2007: 9).

Göç akışının asıl aktörleri olan göçmenler de göçün başlangıç yıllarında gelecekleriyle ilgili olarak Türk ve Alman hükümetleriyle hemfikirdi. 1970'lere kadar Almanya'ya sürekli olarak yerleşme amacında olmayan göçmen işçiler, para biriktirdikten sonra anavatanlarına dönme niyetindelerdi (Kaplan, 2005: 75). Genel olarak Türkiye’de hâlihazırda çalışmakta olan bu eğitilmiş veya yarı-eğitilmiş işçiler, daha yüksek ücretli ve daha iyi çalışma koşullarına sahip işler aramaktalardı. Bu nedenle göçmen işçilerin başlıca amacı, anavatanda mülk satın almalarına ve aileleriyle birlikte daha iyi bir gelecek kurmalarına yetecek kadar para kazanmak olsa da, göçmenlerin anavatana dönüş konusundaki fikirleri yıllar içerisinde değişim gösterecekti (Yurdakul, 2009: 26).

1961 ve 1972 yılları arasındaki dönemde Türkiye'den Almanya'ya emek göçünün sinemadaki temsilleri ile ilgili olarak başlıca iki filmden söz edilebilir. Bu filmlerin ilki olan 1969 yapımı *Bir Türk'e Gönül Verdim*, odak noktasında göç yerine, Yeşilçam sinemasının klasik teması olan aşkı almaktadır. Bu bakımdan, göç sürecini ve göçmen kültürünü gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtmak amacı gütmeyen bu filmin göç sineması terimiyle ifade edilebilmesi zordur. Yönetmenliğini Türkan Şoray'ın yaptığı 1972 yapımı *Dönüş* ise, yurtdışına işçi olarak gitme konusunu Türk sinemasında ilk kez ele alan film olarak kabul

edilmektedir (Dorsay, 1989: 128) ve göç sinemasının bazı önemli niteliklerini barındırması açısından çalışmamızda detaylı olarak incelenecektir.

3.2.1.1. Dönüş (1972)

3.2.1.1.1. Filmin Künyesi:

Yönetmen: Türkan Şoray

Yapımcı: İrfan Ünal

Senarist: Safa Önal

Oyuncular: Türkan Şoray, Kadir İnanır, Bilal İnci

3.2.1.1.2. Filmin Kısa Öyküsü:

Gülcan (Türkan Şoray) ve İbrahim (Kadir İnanır) Türkiye'nin kırsal bir bölgesinde yaşayan ve evlilik planları yapan bir çifttir. Köylerinde alacakları bir tarlada tarımla uğraşmayı ve oradan elde ettikleri kazançla kendi hallerinde mutlu bir yaşam sürmeyi hayal ederler. Bu amaç doğrultusunda İbrahim, toprak sahibi Müslim'le pazarlık yapar ve tarlasını taksitle satın alır. Diğer yandan, köyün ağası olan Reşit (Bilal İnci) de Gülcan'ı sevmektedir ve onu İbrahim'den ayırmak için planlar yapar. Reşit'in baskıları sonucunda Müslim, İbrahim'den borcunu ödemesini ister; aksi takdirde, tarlasını elinden alacaktır. Henüz hasat zamanı gelmediği için İbrahim tarladan bir kazanç elde edememiştir ve borcunu ödeyemez. Bu sırada Müslim, İbrahim'e Almanya'ya işçi olarak gitmesini ve orada para kazanıp dönmesini tavsiye eder. İbrahim, bu tavsiyeye uyarak misafir işçi olarak Almanya'ya göç eder. Gülcan köyde oğluyla birlikte yalnız kalmıştır ve Gülcan'ın bu yalnızlığından faydalanmak isteyen Reşit, Gülcan'ın üzerindeki baskısını artırır. Gülcan ise kendini ve çocuğunu Reşit'ten sakınmaya çalışır; onun tek istediği İbrahim'in kısa sürede dönmesi ve tarlanın borcunu ödemesidir. Gülcan için köyde ekonomik sıkıntıların en üst seviyeye çıktığı sırada İbrahim geri döner ve tarlanın borcunu öder, fakat İbrahim'in yeni kıyafetlerinden, beğenilerinden ve alışkanlıklarından anlaşıldığı üzere kendisinde büyük bir değişim vardır. İbrahim, Almanya'ya gitmeden önceki İbrahim değildir. O, Almanya'daki yaşama alışmıştır ve anavatana kesin dönüş yapmak niyetinde değildir. Bu nedenle İbrahim bir kez daha

Almanya'ya gider. Bu kez, Türkiye'ye bir otomobille gelip karısını ve çocuğunu da alarak Almanya'ya dönmeyi planlıyordur. Gülcan köyde çocuğuyla birlikte bir kez daha yalnız kaldığında yine Reşit'in baskılarıyla karşılaşır ve bu kez mektuplar aracılığıyla İbrahim'le iletişim kuramaması Gülcan'ı savunmasız bırakır. Gülcan, İbrahim'e mektup yazabilmek için köy öğretmeninden okuma-yazma dersleri almaya başladığında ise, Reşit ve adamları, Gülcan ile öğretmen arasında aşk ilişkisi olduğuna dair köyde bir dedikodu çıkarırlar ve bunun sonunda köylüler Gülcan'ı linç etmeye kalkışırlar. Gülcan, İbrahim'e telgraf çekmek için kasabaya gitmeye çalıştığı sırada, Reşit'in adamları Gülcan'ın çocuğunu öldürür. Bunun üzerine Gülcan, Reşit'i öldürerek intikamını alır ve eşzamanlı olarak bir Alman kadın ve çocukla birlikte köye dönmekte olan İbrahim'in otomobili kaza yapar. Kaza sonucunda hayatta kalan tek kişi olan çocuğu da Gülcan sahiplenir.

3.2.1.1.3. Filmin Analizi:

Açılış jeneriğinde Türkiye'nin kırsal kesiminde yaşayan yerli halkın gündelik yaşamlarından kareleri ve yakın plan yüzleri perdeye yansıtan Dönüş, böylelikle hikâyenin mekânını ve kültürel angajmanını seyirciye yansıtarak başlıyor. Baştan sona bir Anadolu köyünde gerçekleşen olaylar zincirinden oluşan filmin hikâyesi, kırsal kültürün perspektifinden göç olgusuna ve kadın imgesine odaklanıyor. Her iki temayı da toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla ele alan filmin bu yaklaşımı, jenerikteki benzer biçimde köylülerin tarlada çalıştıkları veya düğünde eğlendikleri gibi sahnelerde profesyonel oyuncu olmayan yüzlere yapılan yakın planlarla güçlendirilmeye film boyunca devam ediyor ve bu toplumsal gerçekçi anlayış, göç sinemasının gerçekçi anlatısıyla örtüşüyor.

Hikâyenin ana karakterleri olan Gülcan ve İbrahim evlendiklerinde geçimlerini sağlamak amacıyla taksitle bir tarla satın alırlar. Tarladaki ilk sahneleri, filmin toprak ve birey ilişkisine bakış açısını açıkça ortaya koymaktadır. Gülcan ve İbrahim toprağa övgüler düzdükten ve geleceğe dair hayallerini toprakla ilişkilendirdikten sonra, Gülcan eline bir parça toprak alıp koklar ve toprağın yeni doğmuş bir bebek gibi koktuğunu söyler. *Dönüş*'te toprak; bereket, korunma ve gelecek kavramlarını aklı getirir. Bu bakımdan, Naficy'e dayanarak, filmin ev ve toprak kavramlarını özdeşleştirdiği görülmektedir. Ekinlerin boy vermeye başlamasının ardından İbrahim'in Gülcan'ı tarlaya götürdüğü ve iki karakterin

toprak ve gelecek ilişkisine dair diyaloga girdikleri sahnenin fonunda yer alan müzik ve çerçeveye özenle yerleştirilen ağaç da bu ilişkiyi vurgulamak adına sahnenin şiirsel tonunu güçlendirmektedir. Bununla birlikte, Gülcan'ın bebeğini tarlada doğurması, toprak ve ev ilişkisinin filmdeki en belirgin göstergesidir. Gülcan ve İbrahim, geleceklerinin simgesi olan bebeklerine, boy veren ekinler gibi tarlada kavuşurlar. Bu bebek ve tarlanın ürünleri arasında kurulan benzerlik, toprağı Gülcan ve İbrahim için daha da anlamlandırmaktadır. Toprak, Gülcan ve İbrahim için evdir; bireyin doğduğu, büyüdüğü, beslendiği anavatanıdır ve filmde işlenen göç temasının merkezinde yer almaktadır.

Reşit Ağa'nın baskılarıyla Müslim, İbrahim'den borcunu ödemesini istediğinde, İbrahim büyük bir ekonomik problemin içinde bulur kendini ve bu ekonomik problemin üstesinden gelmenin yolu olarak Almanya'ya göç seçeneğini değerlendirir. Onun için Almanya, ekonomik bunalımı çözmek için bir fırsattır. İbrahim'in amacı tek başına Almanya'ya gitmek, en fazla beş ay içerisinde ihtiyacı olan parayı kazandıktan sonra ise kalıcı olarak anavatana dönüş yapmaktır. Bu bakımdan, İbrahim'in dönemin tipik misafir işçi figürünü temsil ettiği söylenebilir. İbrahim ve Gülcan'ın ayrıldıkları sahnede Gülcan'ın "Sayılı gün çabuk geçer," demesi ve otobüs uzaklaşırken İbrahim'in ardında bıraktığı Gülcan'a dönerek el sallaması gibi detaylar, İbrahim'in anavatana dönüş hayalini vurgulaması bakımından önemlidir. Böylelikle, *Dönüş*, Almanya'ya göç akışının ekonomi temelli bir hareket oluşunu ve misafir işçilerin anavatana dönüş hayalleriyle bu akışa dâhil olduklarını ortaya koyarak, sürecin başlıca niteliklerini ıskalamadan gerçekçi bir bakış açısıyla yeniden üretmeyi başarıyor.

İbrahim'in köyden ayrılmasının ardından Türkan Şoray'ın kamerası Gülcan'ın yanında kalarak geride kalanın hikâyesine odaklanır. Filmin bu tercihi, göç akışının sadece gideni değil; aynı zamanda kalanı da etkilediğini vurgular. Dış göç hareketlerinin hem gideni hem de kalanı etkilemesi bakımından iki ülkenin kültürü üzerinde de dönüştürücü bir etkiye sahip olduğu söylenebilir ve bu etki sayesinde göç hareketi, kültürün ulusallığını bozar. *Dönüş* filmi de; göç sinemasının tematik olarak ulusal sınırlardan bağımsızlaşması durumunu, geride kalanın hikâyesi üzerinden göç akışının ulusal kültür üzerindeki yıkıcı etkilerini görselleştirerek ortaya koymaktadır.

İbrahim'in Almanya'ya gitmesinin ardından Gülcan ve İbrahim mektupla iletişim kurmaya başlarlar. Naficy'nin aksanlı sinemasından ödünç alarak göç sinemasına dâhil

ettiğimiz üzere, iletişim araçları olay örgüsünde bulundukları yerden ziyade, yarattıkları yersiz-yurtsuzluk hissi ve ayrılık vurgusuyla önem kazanan motiflerdir. Bu bakımdan Gülcan'ın İbrahim'den gelen mektubu öpüp yüzüne sürer. Mektup; Gülcan için İbrahim'in yerini tutmaktadır, İbrahim'i Almanya'dan alıp köyüne getirmektedir, İbrahim ve Gülcan'ı kavuşturmaktadır. Böylece, filmde mektup yoluyla mekânsızlaşma sağlanır. Gülcan, mektubu muhtara okuturken mekânsızlaşma daha da güçlenir ve Gülcan bu illüzyona kendini kaptırarak bebeğine “Demek ki senle ben, bir de tarlamız orada olsak daha az yanacak yüreği,” der. Mektup bu sayede, bir yandan Gülcan ve İbrahim'in arasındaki mesafeyi ortaya koyarken, diğer yandan çelişkili biçimde bir kavuşma hissi de yaratır. Bu ikili özelliğiyle fetişistik bir nitelik kazanan mektupların Gülcan için önemi, daha sonraki sahnelerde İbrahim'den mektuplar gelmemeye başladığında daha da belirgin bir hal alacaktır. Bununla birlikte, mektubun içeriğinde İbrahim'in Almanya'da bir fabrikada çok sayıda Türk göçmenle birlikte çalıştığı ve geceleri fabrika yatakhaneğinde uyuduğu aktarılır. Bu bakımdan mektup, seyircilere Almanya'daki Türk işçilerin durumunu özetleme işlevi de taşımaktadır.

Dönüş; döneminin göç temasını belirgin biçimde ele alan ilk filmi olmasına rağmen, kadın teması da filmde en az göç kadar ön planda yer almaktadır ve film aslen bu iki temanın birbirleriyle ilişkilerine odaklanmaktadır. Henüz ilk sahnede, kendisine borcu olan bir köylünün toprağını elinden alan Reşit Ağa'ya Gülcan'ın başkaldırması, ataerkil iktidar ve kadın çatışmasının filmdeki ilk göstergesidir. Bu ilk karşılaşma sırasında Gülcan'a aşık olan Reşit'in hisleri ise bir meta olarak kadının ataerkil yapı içindeki yerine işaret ediyor. Reşit'in Gülcan'a tutkun olduğunu kendi kendine itiraf etmesine karşın, bu itiraf gerçek bir aşktan ziyade bir meta fetişisi olarak okunmalıdır. Zira Reşit'in arkadaşlarıyla konuştuğu bir sahnede, Gülcan'ın kendisini reddetmesi nedeniyle ondan vazgeçemediğini söylemesi, sahip olamadığı bir şeyi elde etme arzusunu yansıtmaktadır. Bunun üzerine Reşit'in arkadaşı, Gülcan'ı “ayağına düşürüp işini bitirmesini” tavsiye ettiğinde, Reşit'in bu fikri onaylaması da hislerinin aşkla bağdaşmadığını göstermektedir. Reşit'in asıl amacı, ilk sahnede köylünün elinden aldığı tarla gibi Gülcan'ı da kocası İbrahim'in elinden almaktır. Bu bakımdan, bir sahnede Reşit'in Gülcan'a sevgisini itiraf ederken “Ecel gibi peşindeyim,” demesi ataerkil iktidar ve kadın çatışmasının filmde aşk temasıyla bağdaştırılamayacağını ortaya koymaktadır. İbrahim'in köyden ayrılmasının ardından ise, Reşit'in Gülcan üzerindeki baskıları artar. Reşit'in adamları tarafından Gülcan'ın evi yıkıldığında ise yardımına koşan köy öğretmeni ve öğrencileri olur.

Öğretmen ve öğrencilerin yardımlarıyla Gülcan'ın evini tamir etmesi, eğitimin kadın özgürleşmesindeki işlevine işaret etmektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde de eğitim ve kadın ilişkisi, Gülcan ve köy öğretmeni üzerinden vurgulanmaya devam eder. Bunun üzerine, Reşit'in adamları Gülcan'ın tarlasını yakar ve bu kez Gülcan'ın yaşadığı yıkım çok daha büyük olur. Bu yıkımın büyüklüğü, ev imgesinin filmde tarla üzerinden işlenmekte olduğunu bir kez daha orta koyar. Gülcan'ın tüm gelecek planları tarlaya bağlıdır. İbrahim'in dönüp geleceği evidir bu tarla. Bu nedenle, Gülcan'a kendisini güvende hissettiren bir korunaktır burası, fakat tarlasının yanmasıyla birlikte Gülcan ataerki iktidar karşısında iyiden iyiye savunmasız kalır. Henüz ilk sahnede ataerkiye başkaldıran Gülcan, şimdi güçsüz kalmıştır. Bu noktada film, Türkiye'den Almanya'ya göç hareketinin kadın özgürleşmesi üzerindeki yıkıcı etkisini öne sürmektedir. Önceleri haksızlıklara boyun eğmeyen Gülcan, kocasının Almanya'ya göç etmesinden sonra ataerki karşısında gücünü kaybetmiştir. Bu açıdan, Almanya'ya misafir işçi olarak giden erkeklerin geride bıraktıkları eşlerinin anavatanda zor koşullarla karşı karşıya kaldığını öne süre *Dönüş*'ün göç ve kadın ilişkisine olumsuz bir yaklaşımı olduğu görülmektedir.

Gülcan'ın bu mücadelede yaşadığı sıkıntıların en üst düzeye çıktığı sırada İbrahim köye geri döner. Bunun ardından Gülcan ve İbrahim'in ilk karşılaştıkları sahnede, göç hareketinin İbrahim'de yarattığı somut değişimler dikkati çekmektedir. İbrahim takım elbiselidir, boynunda fotoğraf makinesi asılıdır, kolunda saati vardır, fötr şapkasına tüy takılıdır ve bu haliyle, köyden ayrılan İbrahim'e hiç benzememektedir. Şoray'ın kamerası, bu detayları yakın plan göstererek İbrahim'in değişimini vurgulamaktadır. Almanya, İbrahim'i dönüştürmüştür ve İbrahim de getirdiği hediyeler aracılığıyla Gülcan'ı dönüştürecektir. Artık Gülcan'ın geceliği ayrı, sabahlığı ayrıdır; masası yoktur, fakat masa saati vardır. Böylelikle, metalar üzerinden bir kültürel etkileşimin ilk adımları atılmaya çalışılır.

İbrahim'in değişimi ise sadece giyimiyle sınırlı değildir. İbrahim konuşurken Alman kadınlarını, Almanya anılarını anlatır. Gülcan'a Almanya'ya alılabileceği ihtimalinden bahseder. Köydeki banyo ile Almanya'daki duşları kıyaslar. Almanya'nın hazır giyimini över. Su ve elektriğin evde hazır olmasını ister. İbrahim Almanya'daki yaşam tarzını benimsemiştir ve köyüne, evine, anavatanına yabancılaşmıştır. İbrahim'in köydeki yaşam ile Almanya'daki yaşamı kıyasladığı sahnelerde, iki ülkeden görüntülerin kurguda peş peşe sıralanması, filmde mekânları iç içe geçirerek bu aidiyet yitimini ve yersiz-yurtsuzlaşmayı güçlendirmektedir.

Gülcan'ın taşıdığı suyun İbrahim'in paçasını ıslatması ise, onun kültürel olarak burayla bağının kopmuş olduğunu açıkça ortaya koyar. Köydeki yaşam tarzı İbrahim'e göre değildir artık. O, Gülcan'ı da şaşırtacak şekilde, tarlanın yanmış olmasına bile üzülmez. Bu bakımdan, Gülcan ve İbrahim'in tarlaya gittikleri sahnede, bu toprak onlar için ev ile özdeş değildir artık. Gülcan, traktör alıp tarlayı yeniden canlandırmaktan söz ederken, İbrahim onun hayallerine ortak olmaz. O, Gülcan'a baktığında Almanya'yı görmektedir. Bu toprak, İbrahim'in kendisini güvende hissettiği ve üzerine geleceğini inşa edeceği yer olma özelliğini çoktan kaybetmiştir. Gülcan'ın traktör hayaline karşılık, İbrahim otomobil almayı düşünmektedir. Otomobil ile köyüne geri döndükten sonra ailesini de alıp Almanya'ya temelli gideceğini söyler. Bu noktada film, 1973 yılında başlayacak olan aile birleşmesi yoluyla göç hareketinin de ilk belirtilerini sunmaktadır. İbrahim'e göre Almanya'da hem para hem de insanca yaşam vardır. Bu açıdan, göç akışının ekonomik boyutuna ek olarak kültürel boyutu da filmde göz ardı edilmez. İbrahim'in artık paraya ihtiyacı olmamasına rağmen Almanya'ya dönmek istemesi, göçün bu kültürel etkilerini göstermektedir. Göç, ekonomik problemleri çözmede başarılı olurken, sunulan yaşam standartları üzerinden İbrahim'i Almanya'ya kültürel bağlarla da bağlamıştır ve İbrahim'in Almanya'daki varlığı artık ekonomik değil; kültürel sebeplerden kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan, İbrahim'in Almanya'ya ikinci gidişi, ilkinden farklıdır. Göçmen birey, göçün kültürel etkileri dolayısıyla geri döndürülemez biçimde değişmiştir. Bu kez Gülcan'ın İbrahim'e "Gitme," demesine rağmen İbrahim'in hiçbir şey demeden ve el sallamadan arkasını dönüp upuzun bir yolda yürüyerek uzaklaşmaya başlaması bu değişimi daha da güçlendirmektedir.

İbrahim'in ikinci kez Almanya'ya gidişinin ardından, Reşit'in Gülcan üzerindeki baskıları yine artar. Reşit'le mücadelesinde Gülcan, kurtuluşunu İbrahim'e bağımlı kılıyor görünmektedir. Bu durum, Gülcan'ın, bir ataerkinin yerine başka bir ataerkiyi koyduğu yanılgısına sebep olabilir. Aslında Gülcan, Reşit'le mücadelesinde de, geleceğe dair yaptığı planlarda da, İbrahim'le olan birlikteliğinden güç almaktadır; onun için kurtuluş birlik olmadadır. Aynı şekilde, Almanya'ya ikinci gidişinde kendisini bu birliktelikten soyutlayan İbrahim'in dışarıdan gelecek saldırılara karşı güvenliğini kaybetmesi ve filmin sonunda bir Alman kadınla birlikteyken ölecek olması da Gülcan ve İbrahim arasındaki birlikteliğin koruyucu işlevini gösterir.

Gülcan, İbrahim’den bu kez uzun bir süre mektup alamaz. Çiftin arasındaki iletişimin kopmasıyla birlikte mekânsızlık hissi de zayıflar. Bireyler, özellikle de Gülcan, bulundukları mekânlara hapsolurlar ve böylece göç sinemasında yaygın olduğu üzere, *Dönüş*’te de klostrofobi hissi hâkim kılınır. Gülcan ve Reşit’in tarladaki sahnelerinde ise klostrofobi, dağların arasındaki geniş ovanın sağladığı ferahlık hissine karşıt biçimde kullanılarak Gülcan’ın içinde bulunduğu ikilemi görselleştirir. Bu engin düzlükte bir yandan Gülcan toprağı ekerken, diğer yanda gökte kuşların uçuştığını görürüz. Sahneye Reşit’in dâhil olmasıyla birlikte Gülcan’ın güçsüzlüğü ve sıkışmışlığı ön plana çıkar, fakat kuş sesleri fonda güçlü bir biçimde yer almaya devam eder. Reşit, Gülcan’la birlikte olmak istediğini söyler, Gülcan ise karşı çıkar. Bu iki seçenek, filmde klostrofobi ve ferahlığın düzlemleri olarak yer almaktadır. İki hissin çarpışması filmin görselliği ve diyaloglara ilaveten, fon müziğiyle de dramatik biçimde vurgulanmaktadır. Böylece, göç akışının ardından geride kalan kadının içine düştüğü trajik durum filmde belirgin biçimde öne sürülmüş olur.

İbrahim’den mektup gelmemeye devam ettiği sırada, muhtar, İbrahim adına bir mektup yazarak Gülcan’a gönderir. Bu sahte mektup, Gülcan ve İbrahim’in arasındaki iletişim kopukluğunu ortaya koymaktadır. Artık iletişimin bir ucunda Gülcan vardır, fakat diğer ucunda İbrahim yoktur. Bu durumu Gülcan da fark eder ve mektupta “yanmış uç” veya “kan damlayan yürek” bulamayınca İbrahim’in değiştiğinden şüphelenir. Bu açıdan, bu mektup da önceki mektup gibi İbrahim’in gösterenidir; ilki aralarındaki mesafeye rağmen Gülcan ve İbrahim’in birlikteliğine işaret ederken, bu mektup iletişimin kopuşunu ve İbrahim’in değişimini ortaya koymaktadır. İbrahim’deki bu değişimin ardından, Gülcan birlikteliğin koptuğunu fark eder ve bu birlikteliği güçlendirmek amacıyla İbrahim’e mektup yazarak yeniden iletişim kurabilmek için köy öğretmeninden okuma-yazma dersleri almaya başlar. Bu noktada film, bir kez daha eğitimi kadın için koruyucu olarak sunar. Buna rağmen, ataerki düzeni içselleştirmiş olan köylü kadınlar, ataerkiyi yıkmaya potansiyeli taşıyan eğitime karşı çıkarlar ve onların bu karşı çıkışı köyün erkeklerinden de destek görür. Köyde, Gülcan ve öğretmen arasında aşk ilişkisi olduğuna dair bir dedikodu çıkarılır. Sonrasında bu iftiraya dayanarak Gülcan köylüler tarafından linç edilir. Aslında tüm bu olaylar Reşit Ağa’nın planlarının sonucunda yaşanmaktadır ve böylelikle film sınıfsal bir çatışmaya da temas etmiş olur. Okuma-yazma eğitiminin bir sonuç vermemesi üzerine, Gülcan son bir çabayla İbrahim’e ulaşmak için kasabaya gidip telgraf çekmek üzere yola çıkar. Amacı, İbrahim’e

haber verip onun geri dönmesini sağlamaktır. Böylece, içinde bulunduğu zor durumdan çıkmayı planlar, fakat yolda Reşit'in adamlarının saldırısına uğrar. Bu saldırı sırasında Gülcan'ın oğlu boğularak ölür. Tarlanın yanmasının ardından, Gülcan ve İbrahim'in birlikteliklerinin son simgesi olarak kalan oğulları da artık yok olmuştur, fakat Gülcan, İbrahim gelmeden oğlunu defnetmek istemez. Gülcan için oğlundan ayrılmak, İbrahim'in tamamen yok olması demektir. Tarlaları yanmıştır -evleri yok olmuştur-; mektuplar kesilmiştir -iletişimin nesnesi yok olmuştur-; ve oğulları ölmüştür -gelecekleri yok olmuştur. Bu sırada paralel kurguda gördüğümüz üzere, İbrahim'in bir Alman kadından çocuğu vardır; yani İbrahim'in geleceği artık Almanya'dadır. Bu sırada bir kez daha kadın özgürleşmesinde eğitimin rolünü vurgulayacak şekilde, köy öğretmeni Gülcan'ı İbrahim'in geri döneceğine inandırır ve oğlunu defnetmeye ikna eder. Oğlundan ayrılmasının ardından, Gülcan'ın elinde kalan tek şey İbrahim'in döneceğine dair bir hayaldir ve bu hayal asla gerçekleşmez. İbrahim, bir Alman kadın ve çocuğuyla birlikte köye gelirken trafik kazası geçirir. Bu kazadan sağ kurtulan tek kişi çocuk olur. Filmin son sahnesinde, Gülcan bu çocuğu bulur ve sahiplenir, Gülcan'ın tüm kayıplarının yerini bu çocukla doldurmaya çalıştığı izlenimi verilir. Bu bakımdan *Dönüş*, göç akışını, geride kalan kadının hayatını zorlaştıracı bir etken olarak konumlandırır. Göç, kaybın nedeni olarak sunulur. Bu filmde, kadın özgürleşmesinin göç akışından olumsuz etkilendiği öne sürülse de, ilerleyen yıllarda yapılan filmlerde karşıt bakış açıları da ortaya koyulacaktır. Diğer yandan filmin misafir işçiyi, geri dönme hayalini saklı tutan, fakat geri dönmeyen kişi olarak yansıtmaları da sosyolojik analizlerle kesişmektedir. Misafir işçi; Simmel'in yabancıları gibi, "bugün gelen ve yarın gitmesi gereken fakat yarın da kalan" kişidir (Sunata, 2013: 200).

Dönüş filminin göç sinemasıyla kavramsal ortaklıkları ele alındığında, filmin göç yoluyla kültürel etkileşim sağlanmakta olduğunu ortaya koyduğu görülmektedir. İbrahim'in Almanya'ya gitmesinin ardından hem İbrahim'de hem de geride kalan Gülcan'da önemli değişimler yaşanmıştır. Bu değişimleri her ne kadar olumsuz yönden ele alıyor olsa da, filmin, ulusun sadece siyasi değil; kültürel sınırlarının da göç hareketiyle aşılabildiğini ve dönüştürülebildiğini öngörmesi önemlidir. İbrahim'in Almanya'dan getirdiği hediyelerle anavatanında, elinde taşıdığı radyodan dinlediği türkülerle de Almanya'da iki kültürü iç içe konumlandırması, kültürel etkileşime dair filmde yer alan dikkat çekici detaylardır. Bunlara

ilaveten, göçün yanı sıra aşk ve sadakat gibi klasik temaların da filmde ön planda tutulması, filmi evrensel kültüre daha da yakınlaştırmaktadır.

Tematik açıdan, *Dönüş* göç hareketinin ardından geride kalanın hikâyesini merkezine almaktadır. Göçü çok aktörlü bir süreç olarak sunan film, bu özelliğiyle sosyolojik argümanlarla da paralellik kurar. Henüz aile birleşmeleri yoluyla göç hareketlerinin yaşanmadığı dönemde, misafir işçilerin gidişini ekonomik sebeplere bağlaması bakımından ve İbrahim'in mektubunda aktardığı detaylar üzerinden, filmin dönemini bir ölçüde yansıtabildiği de kabul edilebilir. *Dönüş*'te göçmen işçinin durumunun detaylı bir biçimde görselleştirilmemesi ve dönemin yeterli ölçüde yansıtılamaması, filmin misafir işçi yerine geride kalana odaklanmasından kaynaklanmaktadır ve bu nedenle bu eksikler görmezden gelinebilir.

Film, endüstriyel açıdan da göç sinemasının bazı özelliklerini taşımakta ve bazılarıyla çelişmektedir. Göç sinemasında genel olarak yıldız oyunculara rastlanmasa da, *Dönüş*'ün başrollerinde Türkan Şoray ve Kadir İnanır gibi yıldızlar yer alır. Bu çelişki, profesyonel olmayan oyuncuların da filmde köy ahalisi olarak geri planda yer almalarıyla bir ölçüde yumuşatılmaya çalışılmıştır. Öte yandan, Türkan Şoray'ın filmin hikâyesini yazmasına ek olarak, yönetmenliğini yapması ve başrolünde yer alması, göç sinemasıyla uyumlu bir biçimde, onun filmde hem dikey hem de yatay düzlemdeki varlığına işaret etmektedir. Ayrıca *Dönüş* filmi, 1972 yılının gişede en başarılı filmlerinden biri olmasının ötesinde (Makal, 1994: 68), göç sinemasının başlıca dağıtım alanı olan festivallerde de seyircilerle buluşmuş, Moskova Film Festivali'nde çok büyük bir salonda gösterimi yapılmış (Dorsay, 1997: 97) ve Belçika Kadın Yönetmenler Festivali'nde bir de ödül kazanmıştır (Büker ve Uluyağcı, 1993: 71).

Tüm bunlara ilaveten, göç sinemasında göç sürecinin temel niteliklerinin gerçekçi bir biçimde yeniden üretilmesi asli amaçtır. Bu gerçekçi bakış açısının sağlanabilmesi, ancak üretim sürecinde ticari hedeflerden uzaklaşılarak mümkün kılınır. Bu bakımdan, Türkan Şoray'ın bu filmi yapma amacını anlattığı bir röportajı dikkate değerdir:

“Kendi kendimi sorgulamaya başladım. Türk sinemasında ne yapıyorum, yerim nedir? Tamam, şöhret güzel, tanınmak güzel, filmlerde oynamak, setler güzel... Mesleğimin ne kadar önemli

olduğunu, ne kadar ciddi olduğunu, bazı olayları ortaya koymanın ne kadar önemli olduğunu, insanların sinemayla bir takım şeylerin farkına vardığını keşfettim. Her film hayata açılan bir pencere. Bu kadar önemli bir mesleğin içindeyim, rahatsız ve tedirgin olmaya başladım. Yaptığım şeylerden rahatsızlık duymaya ve araştırmaya başladım. Bana önerilen senaryolardan tatmin olmamaya başladım. Bu arada kendimi geliştirme çabası içindeydim. Daha çok okumaya başladım, dünyayı tanımam gerektiğine inandım. Çünkü sinemacı olarak dünyayı insanlara anlatıyorsunuz; insanlara doğru bir şey anlatacaksınız. İnsanlara dünyayı doğru değerlendiremezseniz, insanları tanıyamazsınız, sinemacı değilsiniz demektir.” (Gökçe, 2002: 110)

Türkan Şoray’ın gerçekçi ve toplumcu bir bakış açısıyla göç olgusunu işlediği *Dönüş* filminin Dorsay (1997: 95) tarafından Glauber Rocha gibi yönetmenlerin filmlerine benzetilmesi, göç sineması ve anaakım sinema arasındaki karşıtlığı bir kez daha hatırlatmaktadır. Bununla birlikte, *Dönüş* sadece anlatısıyla değil, yapım süreciyle de anaakım sinemayla çatışma içinde olmuştur. Dorsay, filmin yapım süreciyle ilgili olarak şunları söylemektedir:

Filmin çekimi hiç de kolay olmamıştır. Öteden beri tam bir erkek mesleği olan ve toplumumuzun kendine özgü yapısı içinde en maço, en ataerkil çevrelerden birini oluşturan lumpen kökenli Yeşilçam’da bir kadının, hem de bir starın ilk yönetmenlik deneyimi tam bir çetin ceviz olmuştur. Daha haberi bile ortalığı ayağa kaldırmış, çeşitli çevrelerden alaydan eleştiriye değişik ve hepsi de olumsuz tepkiler gelmiştir. (1997: 91)

Filmin yapıldığı dönemde Yeşilçam’ın en ünlü yönetmenlerinden -dolayısıyla bir ölçüde Türk sinemasının iktidar sahipleri olan- Atıf Yılmaz, Memduh Ün ve Ümit Utku gibi isimler Türkan Şoray’ın yönetmenlik denemesinde karşı çıkanların başında geliyordu. Aynı şekilde başrol teklif edilen Fikret Hakan, Ahmet Mekin ve Orçun Sonat gibi oyuncular da Şoray’la çalışmayı kabul etmemişlerdi (Dorsay, 1997: 92). Bu bakımdan, bir kadın olarak Türkan Şoray’ın *Dönüş* filmiyle oyunculuktan yönetmenliğe doğru yaptığı geçiş, anaakım sinemaya bir karşı çıkış olma özelliğini de taşımaktadır.

Kısacası; kavramsal olarak göç yoluyla kültürel etkileşimin sağlanmasını öngören, göç hareketinin ardından geride kalan temasını işleyen, üretim aşamasında halka doğru şeyler anlatılmaya çalışılan, dağıtım aşamasında festivallerde gösterimi yapılan ve hem klasik temalarıyla hem de aldığı ödüllerle evrenselliği yakalayan *Dönüş* filmi, eksik noktalarına rağmen bir göç sineması örneğidir. Filmin, Türkiye’de dış göçün ilk görselleştirme denemesi olması bakımından bu eksikleri makul karşılanabilir.

3.2.1. Aile Birleşmesi Yasasının Ardından Aile Bireylerinin Almanya’ya Gelmesi (1973-1979)

1973 yılında ortaya çıkan küresel petrol krizi ve resesyon, Batı Almanya’nın ekonomisini kötüleştirmeye başladı. Bunun üzerine, Alman hükümeti Kasım ayında misafir işçi alımını durdurma kararı aldı. Bu zamana kadar Almanya’daki misafir işçi nüfusu 2.6 milyona ulaşmıştı ve bu kitle içindeki en büyük grubu 605,000 nüfusla Türkiye’den gelenler oluşturmaktaydı. Bu dönemde Türk göçmenler, Alman vatandaşı olmayan kitlenin yaklaşık olarak %23’ünü meydana getiriyordu (Göktürk, Gramling, Kaes, 2007: 11). 1973 yılında kabul edilen aile birleşmesi yasasıyla birlikte, Türk göçmenlere eşlerini ve çocuklarını Almanya’ya getirmeleri izni verildi ve böylece göçmen toplumun kompozisyonu, göçmen bireyden göçmen ailelere doğru demografik açıdan değişmeye başladı (Yurdakul, 2009: 23). Kadınların ve çocukların aile birleşmesi yoluyla Almanya’ya gelmelerinin ardından Almanya’daki göçmenlerin sayısı 4 milyona ulaşırken, bunların sadece 1.9 milyonu işgücüne katılmaktaydı. Bu bakımdan göçmenlerin Almanya’da kalıcı olduğunun izleri fark edilmeye başlanmıştı ve “misafir işçi” sistemi resmen son bulmuştu. Buna dayanarak bazı sosyologlar göçmenleri tanımlamak için “yabancı vatandaş” ve “yabancı hemşeri” terimlerini kullanmaya başlamışlardı (Özbek, 2012: 17).

Göçmenlerin aileleriyle birlikte kültürlerini de Almanya’ya taşıdıkları 1970’ler, işçi göçünü sınırlandırmanın ötesinde, geri dönüşleri teşvik edici politikaların Alman hükümeti tarafından uygulanmaya başladığının görüldüğü yıllardır. Buna rağmen Türkiye’den Almanya’ya gelmek isteyenlerin sayısı hala yüksekti ve bunların bir kısmı daha sonraları turist vizesi ile veya kaçak olarak Almanya’ya gelip yerleşmeyi başardılar (Özbek, 2012: 17). Öte yandan, Almanya’ya çalışmak için ilk geldiklerinde yeterli parayı biriktirdikten sonra

anavatanlarına dönmenin hayalini kuran göçmen işçiler, hükümetin geri dönüş teşvikleri ile ilgilenmemekte ve Türkiye'deki işsizliği, şiddet ortamını ve siyasal çalkantıları bahane ederek geri dönüşlerini ertelemekteydiler (Kaplan, 2005: 79).

Bu dönemde, göç teması ile örülen filmlerin sayısında az da olsa artış görülmektedir. Daha önceki örneklerin aksine göçmen kültürüne karşı görece daha gerçekçi bir bakış açısı taşıyan bu filmlerde göç sinemasının başlıca özelliklerine rastlamak mümkündür. Göç sürecinin tetiklediği kadın özgürleşmesini ön plana çıkararak göçmenlerin Almanya'da yaşadıkları deneyimlere ve yarattıkları kültüre odaklanan ve zaman zaman göçmenlerin yaşadıkları sorunları dile getirerek onlara görünürlük kazandıran bu filmlerin ilki Orhan Aksoy'un yönettiği 1974 yapımı *Almanya'da Bir Türk Kızı*'dır. Dönemin Arabesk etkisini ve geleneksel melodram unsurlarını barındıran *Almanya'da Bir Türk Kızı*, göç temasını yüzeysel olarak içermekle birlikte, kadın-erkek ilişkilerinin Almanya'da nasıl farklılaştığına dair bazı izler taşımaktadır. Yine aynı yıl Orhan Elmas'ın yönettiği *El Kapısı* filminde de tek başına Almanya'ya göç eden bir kadının ekonomik olarak özgürleşmesi ve bu durumun anavatanda kalan kocası tarafından kabul edilemez oluşu üzerinden, göç ile özgürleşen kadınlar ve değişen kadın-erkek ilişkilerine dikkat çekilmektedir. Çalışmamızda detaylı olarak inceleyeceğimiz 1979 yapımı *Almanya Acı Vatan* ise, göç olgusunu, göçmen kültürünü ve dönemin başlıca özelliklerini diğer filmlere nazaran en gerçekçi biçimde görselleştirmektedir.

3.2.1.1. *Almanya Acı Vatan (1979)*

3.2.1.1.1. *Filmin Künyesi:*

Yönetmen: Şerif Gören

Yapımcı: Selim Soydan

Senarist: Zehra Tan

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Rahmi Saltuk, Suavi Eren

Kurgu: Şerif Gören

3.2.2.1.2. Filmin Kısa Öyküsü:

Mahmut (Rahmi Saltuk), Türkiye'nin kırsal bir bölgesinde yaşamakta ve Almanya'ya işçi olarak gitmek istemektedir. Almanya işçi alımını durdurduğu için aile birleşmesi yoluyla Almanya'ya gitmeyi planlar. Bunun için Almanya'ya daha önceden işçi olarak gitmiş olan Güldane'yi (Hülya Koçyiğit) belli bir para karşılığında kendisiyle geçici olarak evlenmeye ikna eder. Bu evlilik sayesinde Mahmut Almanya'ya giriş yapacak, orada çalışıp kazandığı parayla Güldane'ye olan borcunu ödeyecek ve sonrasında boşanacaklardır. Mahmut ve Güldane Almanya'ya birlikte giriş yaptıktan sonra Güldane Mahmut'u terk edip evine gider. Berlin'de yapayalnız kalan Mahmut ilk geceyi sokakta geçirir ve ertesi gün köyden arkadaşı olan Yakup'u bulur. Yakup Mahmut'a kalacak yer verir. Daha sonra buradan ayrılan Mahmut, diğer göçmenlerle birlikte aynı evde yaşamaya başlar. Bir süre sonra Mahmut'la Güldane arasında yakınlaşma olur ve aşk ilişkisi gelişir. Ardından ikisi birlikte aynı eve taşınırlar. Çiftin birlikte yaşamaya başlamaları, başlangıçta evliliklerini olumlu etkiler. İkisi de çalışıp para kazanırlar, Güldane hamile kalır, çok mutludurlar; fakat zamanla ilişkileri kötüye gider. Mahmut, Güldane'yi Alman kadınlarla aldatmaya ve biriktirdikleri paraları onlarla harcamaya başlar. Bunun üzerine Güldane boşanmak ister, fakat Mahmut oturma izni alıncaya kadar boşanmaya yanaşmaz. Buna rağmen, Güldane tek başına da olsa çocuğunu doğurup büyütmeyi planlar. Almanya'daki yaşam koşulları ve Mahmut'la evliliği dolayısıyla çok zorlanan Güldane, fabrikada kıdemli bir çalışanla tartışır ve ardından Türkiye'ye dönmek üzere havaalanına gittiği sırada sinir krizi geçirir.

3.2.2.1.3. Filmin Analizi:

Mercedes marka bir arabanın amblemiyle başlar film. Arabanın sahibi olan Musa, Almanya'dan gelmiştir ve yanında getirdiği erotik dergiyi kahvehanedeki köyün erkeklerine göstermektedir. Musa Almanya'ya gittikten sonra satın aldığı ev ve arabaya ek olarak dergideki kadınlarla da ilişkisi olduğunu söyleyerek köylüleri kıskandırmaya çalışır. Köyün erkeklerinin dergiye gösterdikleri ilgi, Musa'yı cazibe merkezi haline getirir ve köylülerin üstünde bir statüye sahip kılar. Öte yandan, Musa'nın dergideki kadınlarla ilişkisinin olduğuna dair sözlerinin gerçeği yansıtmadığı kolaylıkla hissedilmektedir ve bu durum da onu Almanlardan düşük bir statüde konumlar. Böylece *Almanya Acı Vatan*'ın ilk sahnesi göçmenin

sosyal konumunu belirlemiş olur; göçmen birey anavatanda kalandan yukarıda, yeni yurdun yerlisinden aşağıdadır. Musa'nın bu konumu Mahmut'u da özendirir. Alman hükümeti misafir işçi alımını durdurmuş olduğu için Mahmut'un yasal yollardan Almanya'ya gidebilmek için tek şansı aile birleşmesidir. Bu nedenle, daha önceden işçi olarak Almanya'ya gitmiş olan köylüsü Güldane ile evlenmek ister.

Güldane de Almanya'ya gittikten sonra nakit para, ev ve arsa sahibi olmuştur. Bu bakımdan, *Almanya Acı Vatan* da *Dönüş* gibi Almanya'ya göçün ekonomik sorunları çözmede işlevsel olduğunu kabul etmektedir. Bununla birlikte, Güldane, ekonomik özgürleşmenin yanı sıra kültürel özgürleşmeyi de başarmıştır. O, kadın-erkek ilişkisine dair geleneksel kabullerin dışına çıkmış ve ilerleyen yaşına rağmen evlenmemiştir. Kendi ayakları üzerinde durmak için bir erkeğe ihtiyaç duymamaktadır. Almanya'ya uyum sağlayabilmiştir, Almanca öğrenmiştir. Köydeki tüm kadınların aksine başı açık dolaşarak giyimiyle de kendisindeki kültürel değişimi yansıtmaktadır. Güldane'deki bu modernleşme belirtileri, bir yandan köylü kadınların eleştirilerine maruz kalsa da, diğer yandan kıskançlıkla karışık takdir toplar. Güldane, Almanya'dan getirdiği eşyaları köylülere satarken, dışarıdaki çocukların ilgiyle pencereden içeriye seyretmesi, bir önceki kahvehane sahnesinde olduğu gibi Güldane'yi de köylülerin ilgi odağına taşıyarak statüsünü yükseltir. Bununla birlikte filmin ana argümanı Güldane'nin karakterinde şekillenmektedir. Güldane, *Dönüş* filmini onaylayacak şekilde göç hareketi sayesinde ekonomik yönden kalkınmış ve fakat belirtilen filmde savunulanan aksine kadın özgürleşmesine de ulaşmıştır. Bununla birlikte Güldane'nin manevi yönü zayıflamış ve fazlasıyla materyalist olmuştur. Hatta Mahmut'un evlenme teklifini dahi pazarlık yaparak para karşılığında kabul eder. Bu bakımdan *Almanya Acı Vatan*'ın ilk argümanı öne sürülmüş olur: Göç hareketi, misafir işçileri ekonomik yönden 'geliştirmekte', manevi yönden 'yozlaştırmaktadır'.

Güldane ve Mahmut evlendikten sonra Almanya'ya gitmek üzere otobüsle yola çıkarlar. Otobüste diğer göçmenlerle birlikte seyahat ederler. Filmin geneli içerisinde kısa bir bölüm oluşturmasına rağmen, bu sahne Naficy'nin söz ettiği yolculuk temasına temas etmektedir. Güldane ve Mahmut'un yolculukları sırasında otobüsteki diğer kişilerin konuşmaları göç hareketinin nedenlerine dair ipuçları vermektedir. Ekonomik koşullar göçün nedenleri arasında ön planda bulunurken, Türkiye'deki toplumsal kaos ortamı da insanları göç etmeye teşvik etmektedir. Bu bakımdan, Almanya hem ekonomik hem de sosyal özgürlükler

alanı olarak sunulmaktadır. Bu avantajları dolayısıyla göçmenler Almanya'ya gitmeye isteklidir ve kültürel olarak yeni yurtlarına uyum sağlamaya açıktırlar. Otobüs Almanya sınırına yaklaşırken erkeklerin kravat takıp saçlarını taramaları bu kültürel değişimin ilk belirtileri olarak değerlendirilebilir. Yolculuk boyunca Mahmut, Güldane'nin başını açmasına izin vermez ve Güldane de buna itiraz etmez çünkü hala anavatandalardır ve burada geleneksel kadın-erkek ilişkisi normları geçerlidir. Almanya'da trenden indikten sonra ise Güldane Mahmut'u terk eder, çünkü burası Güldane'nin özgür olduğu yerdir ve buraya adım attığı ilk anda Güldane erkeğin iktidarını reddedecek gücü kendisinde bulmuştur. Garda yalnız kalan Mahmut ise, Almanya'da bulunduğu ilk mekânda yabancılığı en yoğun biçimde deneyimler. Mahmut'un etrafında 360 derece dönen kamera, göçmenin yeni yurttaki güçsüzlüğünü, yalıtılmışlığını ve geleceğinin belirsizliğini vurgulamaktadır. Akşamın karanlığında sokaklarda dolaşan ve geceyi dışarıda geçiren Mahmut, ev sahibi toplumun bakışının nesnesi olarak konumlandırılır ve kent merkezinin açık alanlarındaki sahnelerde dahi göçmenin çaresizliğinden kaynaklanan bir klostrofobi hissi filme yayılır.

Güldane taksiyle eve gitmek için taksiciye yolu tarif ederken “Memleket mahallesi,” der ve ekler: “Kreuzberg.” Güldane'nin bu sözü, Türklerin Berlin'de yoğun olarak yaşadıkları mahallenin onlara anavatanı çağrıştıracak bir kültüre sahip olduğuna işaret etmektedir ve bu bakımdan Berlin'in diğer mahallelerinden farklılaşmış olması beklenecektir. Taksi yolculuğu boyunca fonda gördüğümüz kent manzaraları bu kültürel farklılaşmayı açıkça yansıtır. Kent merkezinde yoğun trafik akışının olduğu ana caddeler, büyük binalar, Alman markaları ve Almanca reklamlar görülürken, Kreuzberg sokaklarında Türk dükkânları, kebabçıları, Türk sanatçıların fotoğrafları göze çarpmaktadır. Göçmenler anavatanın kültürünü buraya taşımış ve burada küçük bir Türkiye oluşturmuşlardır. Berlin'in Avrupalı görünümüne karşın sokaklarında Türkçe konuşulan, herkesin birbirini tanıdığı, komşuluk ilişkilerinin güçlü olduğu, insanların pencereden pencereye bağırdığı, çocukların sokakta oyunlar oynadığı Kreuzberg, göçmenlerin anavatanın kültürüyle kurdukları bağı ortaya koymaktadır.

Kreuzberg ve Türkiye benzerliğinin ötesinde, *Almanya Acı Vatan*'da göçmenlerin yaşadıkları mekânların içleri de Türkiye'yle özdeşdir. Mahmut'un uyumak için kullandığı kahvehanede sadece Türkler vardır, oynanan oyunlar ve çalınan müzikler tamamıyla anavatanın kültürünü yansıtır. Güldane'nin üst kat komşusu olan Çiğdem'in evinin içi de Türkiye toprağı olarak kabul edilir. Çiğdem, kocası tarafından gündüzleri eve

hapsedilmektedir. Kocasının bu davranışı, dışarının bilinmezlikler ve tehlikeler arz ettiğine ve Çiğdem'in evin içinde güvende olacağına işaret eder. Bu bakımdan, evleri dış mekânlara bağlayan apartman merdivenlerinin sarmal biçimiyle yaratılan baş döndürücü bilinmezlik ve güvensizlik hissi, evin içi ve dışı arasındaki karşıtlığı anavatan ve yabancı ülke arasındaki karşıtlığa dönüştürme işlevi taşır. Böylelikle, filmde göçmenler için evin içi korunaklı Türkiye toprağı, kamusal alanlar ise Almanya olarak nitelendirilmiş olur. Çiğdem'in yatağının başucunda duran Türk bayrakları da ev ve anavatan arasındaki bu özdeşliğin belirgin bir örneğı olarak göze çarpmaktadır. Aynı şekilde Güldane ve Mahmut'un ayrı mekânlarda yaşadıkları sırada, çiftin ilişkisinde Güldane'nin en az Mahmut kadar –hatta kimi zaman Mahmut'tan belirgin biçimde fazla- söz sahibi olduğu görülürken, çiftin aynı evde yaşamaya başlamasıyla birlikte Mahmut iktidarı eline alır ve Güldane bu duruma çoğunlukla itiraz etmez; ettiği zamanlarda da bir kazanım sağlayamaz. Çünkü evin içi anavatandır ve anavatanın geleneksel kültürü erkeğı iktidar sahibi kılmaktadır. Türk göçmenlerin kendi aralarındaki ve ev sahibi Alman toplumuyla kurdukları ilişkilerin haricinde, Almanya'daki diğer göçmen toplumlarla da temasları mevcuttur. Filmde Türklerin, Yunan ve Yugoslavlarla birlikte fabrikada çalışması ve Güldane'nin ev arkadaşının Yugoslav bir erkekle ilişkisi gibi detaylara yer verilmesi Türk göçmenlerin Almanya'da çok yönlü bir sosyal ağ içine yerleşmiş olduklarını yansıtmaktadır. Bu bakımdan *Almanya Acı Vatan*, Türk göçmenler için kültürel etkileşimin mevcudiyetini bir kez daha vurgulamaktadır.

Bununla birlikte, filmin kültürel etkileşim olgusuna olumsuz bir bakışı olduğu söylenebilir. Göçmenleri maneviyatın yerine materyalizmi benimsemeye iten kültürel etkileşim, en belirgin görünürlüğünü gelecek kuşaklarda sergileyecektir. Talat'ın yarı Alman-yarı Türk olarak yetişecek olan gelecek kuşaklara dair endişesi bu olumsuz bakışı yansıtır. Aynı şekilde, Güldane ve Mahmut'un doğacak olan çocukları da, yarı Alman-yarı Türk kültürüyle yetişecek olması bakımından, henüz geliş haberiyle bir krize neden olur ve Mahmut bu çocuğun doğmasını istemez. Bu bakımdan, film geleceğe dair umutlu bir öngöründe bulunmamaktadır.

Filmin odaklandığı temalardan biri de göçmenin ev sahibi tarafından algılanma biçimidir. Bu noktada fabrika işçisi Talat'ın sözleri açıklayıcıdır: “Adamın gözünde Türk'ü, Yunan'ı, Yugoslav'ı yok. Hatta Alman'ı da yok. Hepimiz işçiyiz.” Bu sözler, göçmen ve ev sahibi arasındaki kültürel çatışmaya ilaveten sınıf çatışmasının da filme eklemlendiğini

belirtir. Türk göçmenler zor şartlarda ve güvencesiz çalışmaktadırlar. Genellikle en ağır işler onlara verilir. Toplu işten çıkarmalar yaşanır. Bu çalışma koşulları işçileri makineleştirmektedir. Fabrikadaki işçilerin çalışma sahnelerinde ellere yapılan yakın plan çekimler bu makineleşmeyi yansıtır. Bununla birlikte, işçiler fabrikada bir makinenin denetimi altındadırlar. Fabrikanın içinde sürekli hareket halinde olan ve anonslar yaparak işçileri uyarak bu makine, ev sahibinin gözünde işçilerin statüsünü düşürmekle birlikte onları birer insan olarak değil, makineleşmiş bir işgücü olarak konumlandırır. Bu ağır çalışma anlarında, Güldane daha fazla para kazanma planları yapar, çünkü bu koşullardan kendisini kurtarabilmesinin tek yolu çok para kazanmaktır. Bu durum sadece Güldane için değil; tüm göçmen kadınlar için geçerlidir. Anavatanla karşılaştırıldığında kadınların Almanya’da işgücünde çok daha yoğun olarak katılmaları, onlar için ekonomik özgürleşme yoluyla kültürel özgürleşmenin de sağlanması için fırsat yaratır. Bu fırsatı en iyi şekilde değerlendirmek isteyen kadınlar, çalışıp para kazanmaya erkeklere nazaran çok daha isteklidirler. Sabahları uyandıklarında erkeklerin şikâyet etmeleri ve kadınların işe gitmek için birer makine gibi hızla hazırlanmaları, kadın ve erkeğin bu sömürü düzeniyle kurdukları farklı ilişki biçimlerini yansıtan önemli bir detay olarak filmde yer almaktadır.

Güldane’nin bu sömürü düzenine karşı isyanı, fabrikada kendisini denetleyen makinenin önünde durup ilerlemesine izin vermemesiyle ortaya çıkar. Aslında o; bir işçi olarak Almanlar, bir kadın olarak da erkekler tarafından sömürülmeye karşıdır. Bu nedenle, filmin geleceğe dair umutsuz yaklaşımından etkilenerak Türkiye’ye dönmeye karar verir. O, çocuğunu Almanya’da yetiştirmek istemez. Bunun için anavatana dönmek üzere havaalanına gittiğinde ise, göç süreci boyunca yaşadığı tüm deneyimlerin kendisinde bıraktığı izler bir sinir krizine dönüşür ve Güldane, hayatına dair tüm öğeleri sayıklamaya başlar: “Ev, metro, fabrika, vida!” Benzer biçimde, Mahmut da içinde bulunduğu koşulların ayırdına vararak bir aydınlanma yaşar, fakat o, Güldane’nin tersine kendisinde tepki gösterecek gücü bulur. Bir apartman dairesinde yaşayan ve sokaktaki Türk çocuklarına pencereden sadaka gibi şeker atan Alman kadının Mahmut’tan gördüğü tepki, göçmenlerin tüm yaşadıklarının bir intikamı gibidir adeta.

Filmin sonunda, belediyede çöp toplayıcı olarak çalışan Veysel’in çalışmalarına karşılık madalya aldığı sırada yaptığı konuşma, bir özet işlevi görür ve filmin tüm eleştirisini doğrudan ortaya koyar. Veysel, bu konuşmasında Almanya’nın sunduğu ekonomik

olanaklardan, kız çocuklarının erkek çocuklarına nazaran daha çalışkan olduklarından, misafir işçiliğin koşullarının ağır ve güvencesiz olduğundan, Almanların Türkleri pisliklerini temizleyen makineler olarak gördüklerinden, bu durumun üstesinden gelmek için göçmenlerin birlik olması gerektiğinden, Türkiye'ye döneceğinden ama bu dönüşün umutlu bir dönüş olmayacağından bahseder. Bu bakımdan tipik bir misafir işçi olan Veysel'in Almanya'ya gelmeden önce misafir işçilik ve Türkiye'ye dönüşle ilgili kurduğu hayaller muhtemelen hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir, çünkü o, göç öncesindeki Veysel değildir artık; Almanlar tarafından emeği sömürülen ve işe yaramaz duruma gelince ülkesine gönderilecek olan bir materyale dönüştürülmüştür.

Tüm bu özelliklerinden görüldüğü üzere, göç sinemasının başlıca kavramsal ögesi olan kültürel etkileşim vurgusu *Almanya Acı Vatan*'da belirgin biçimde yer almaktadır. Göçmenlerin anavatanından taşıdıkları kültürlerinin yeni yurtlarının kültürüyle teması sonucunda, ortaya ne Türkiye'ye ne de Almanya'ya ait olan özgün bir göçmen kültürünün çıktığı filmde öngörülmektedir. Ana ve yan karakterlerdeki manevi yozlaşma ve materyalist anlayış bu etkileşimin sonucudur. Aynı şekilde, filmde Türkçe, Almanca ve İngilizce dillerinin kullanılması da göç sinemasının çokkültürlülük anlatısıyla uyumludur.

Almanya Acı Vatan, göç akışının ardından ortaya çıkan birçok toplumsal soruna değinerek eleştirel bir ton yakalarken, anlatısıyla da zaman zaman eleştirel olabilmektedir. Özellikle göçmenlerin Almanya'ya ekonomik sebeplerle geldiklerini, burada ikinci sınıf ve köle durumuna düşürüldüklerini, Almanya'nın onlar için bir hapisane olduğunu, entegrasyon sorunu bulunduğunu ve göçmenlerin insan olarak değil, sadece işgücü olarak görüldüklerini söyleyen dış sesin fona yerleştirildiği sahnede, ana akım sinema anlatısından uzaklaşıp belgesel yakın bir tona ulaşılmasıyla anlatının eleştireliliği en üst seviyeye çıkar. Belgesel sinema anlatısı gerçeğin aracısız aktarılma çabası olarak değerlendirildiğinde, göç sinemasında göç kültürünün gerçekçi bir biçimde temsil edilmesi gerekliliğini karşılamada işlevsel bir nitelik kazanır. Bu bakımdan, *Almanya Acı Vatan*'da da bu gereksinimi karşılama çabasının mevcut olduğu görülmektedir.

Türk sinemasında toplumsal gerçekçi hareketin temsilcilerinden olan Şerif Gören'in filmi, dönemini gerçeğe yakın ve detaylı bir biçimde yansıtmaktadır. Bu bakımdan, olay örgüsüyle güçlü bağlara sahip olmayan birçok sahne filmde yer alır. Türkiye'de ülkücü-devrimci kavgası yaşanması, devalüasyon olması, Berlin Duvarı'nda askerlerin nöbet tutması,

Güldane'yi taciz eden göçmen erkeğin cinsel açlığı, Ford işçilerinin grev yaparak haklarını almaları gibi detaylar, filmin olay örgüsünden ziyade dönemin siyasi ve sosyal meselelerini kapsamlı biçimde yansıtmaya yöneliktir. Aynı şekilde, Güldane ve Mahmut üzerinden şekillenen filmin ana hikâyesi de detayların önüne geçemez, çünkü filmde her biri tek başına bir filmin ana hikâyesini oluşturabilecek yan karakterler üzerinden yaratılan bütüncül bir göçmen panoraması ön plandadır. Örneğin, kocası tarafından eve hapsedilen Çiğdem ile Tevfik Başer'in 1986 yılında yapacağı *40 Metrekare Almanya* filminin ana karakteri olan Turna arasındaki benzerlik, filmin yan hikâyelerini de ana hikâye kadar önemli kılmaktadır. Tüm bu detaylar, *Almanya Acı Vatan*'da göç sürecinin ve kültürünün nesnel ve bütünlüklü biçimde anlatılmasının amaçlandığını gösterir.

Aynı zamanda film, göç temasını öncesi, esnası ve sonrası olmak üzere tüm aşamalarıyla ele alarak sürecin tamamına odaklanmakta ve gelecek kuşaklara dair taşıdığı endişelerle bu sürecin bundan sonra da uzun yıllar devam edeceğini öne sürmektedir. Göç sinemasının belirgin motiflerinden olan tren istasyonu ve havaalanı gibi mekânlar da yolculuk temasıyla birleştirilerek filmde kullanılmaktadır.

Almanya Acı Vatan, göç sinemasının endüstriyel niteliklerini bir ölçüde taşımaktadır. Filmin çekimlerinin bir bölümünün Türkiye'de, büyük bölümünün ise Almanya'da ve gerçek fabrika mekânında, gerçek işçilerle yapılmasının yanı sıra (Özgüç, 1993: 78), Şerif Gören'in filmi hem yönetip hem de kurgulaması, onun yapım sürecinde dikey düzlemdeki mevcudiyetini artırmıştır. Bu bakımdan filmin yapım süreci göç sineması için uygun bir örnek oluştursa da, aynı durumu dağıtım ve tüketim süreçleri için söylemek pek olası görünmemektedir.

3.2.2. Türkiye'deki Askeri Darbe Sonrasında Sığınmacıların Almanya'ya Yerleşmesi (1980-1988)

12 Eylül Askeri Darbesi, 1980-1988 yılları arasındaki göç akışının belirleyici iki temel faktöründen ilkidir. Bu dönemde, darbe dolayısıyla Türkiye'yi terk etmek isteyen birçok insan, çeşitli Avrupa ülkelerine giriş yapabilmek için siyasi sığınmacı statüsüne başvurma yolunu denediler. Yeşiller Partisi ve Sosyal Demokrat Parti'nin politikaları sayesinde Almanya, o dönemde Avrupa'nın en çok sığınmacı kabul eden ülkesi konumundaydı (Yurdakul, 2009: 36).

Bu sayede 1980'lerde yaklaşık 125.000 Türkiye vatandaşı Almanya'ya göç etti ve aile birleşmesi yoluyla göçmenlerin değişen demografik yapısı, siyasi sığınmacıların gelişi ile etnik, dinsel ve ideolojik açılardan da çeşitlenmiş oldu (Özbek, 2012: 18).

1980 yılına gelindiğinde, aile birleşmesi yoluyla işçilerin eşlerinin, çocuklarının ve ebeveynlerinin de Almanya'ya yerleşmeleriyle birlikte Alman vatandaşı olmayan nüfus 4.4 milyona ulaşmıştı. Bu kitleye siyasi sığınmacıların da eklenmesi ve neo-liberal ekonomi politikaları dolayısıyla işsizlik oranının git gide artması, ev sahibi toplumda göçmenlere karşı olumsuz tepkilerin yaygınlaşmasına neden oldu ve bu durum siyasi partiler üzerinde yeni politikaların uygulanması yönünde bir baskı oluşturdu. Bu kriz ortamında Helmut Kohl'ün savunduğu yeni yabancılar politikası ve ülkedeki misafir işçi nüfusunun %50 azaltılmasına dair verdiği söz, onu Batı Almanya şansölyesi olma başarısına ulaştırdı ve bu görevi 16 yıl boyunca sürdürmesini sağladı (Yurdakul, 2009: 11). Bu yeni politikanın başlıca amacı ülkedeki yabancıların entegrasyonunun sağlanmasıydı. Bununla birlikte, hükümet yabancı işçi alımına ve aile birleşmesi yoluyla Almanya'ya gelecek aile bireylerinin sayısına getirdiği sınırlandırmaya devam edecekti. Bunlara ek olarak, anavatanlarına dönmek isteyen göçmenlere destek olunacaktı. 1983 yılında bu yönde çıkarılan geri dönüş teşvik yasası ile 10.500 Alman markı karşılığında Türkiyeli göçmenlerin anavatanlarına kesin dönüş yapmaları teşvik edildi. Buna ilişkin, gazetelerin manşetlerinde “Yarısı eve dönmek istiyor” ve “Üçte biri bugün ayrılmak istiyor” gibi ibareler yer almaktaydı. Buna rağmen yasanın kabul edilmesini takip eden sekiz ayın sonunda yetkililer, yasa dâhilinde sadece üç yüz bin göçmenin anavatana geri döndüğünü açıkladılar (Kohl, 2007: 46; Ludat, 2007: 47). İlerleyen bölümlerde daha detaylı olarak değineceğimiz üzere, burada asıl önemli olan, teşvik yasasından faydalanarak anavatana dönenlerin sayısı değil; yasaya rağmen Almanya'da kalmayı seçen göçmenlerin sinyallerini verdiği yeni ve kalıcı bir Almanyalı Türk kimliğidir (Kaplan, 2005: 80).

1980-1988 yılları arasında göçün sinemadaki temsilleri ise oldukça çeşitlidir. Bu filmler, önceki dönemlere nazaran sayıca fazla oldukları gibi göç, göçmenlik, yersiz-yurtsuzluk gibi temaları farklı boyutlarıyla anlatılarında barındırmaları itibarı ile de dikkat çekicidir. Dönemin önemli filmlerinden olan ve Korhan Yurtsever'in yönetmenliğini yaptığı 1980 yapımı *KaraKafa*, bir önceki dönemin devamı niteliğinde olup aile birleşmesi yoluyla kadın ve çocukların da Almanya'ya gelmelerine ve burada değişen kadın-erkek ilişkilerine

odaklanmaktadır. *Gurbetçi Şaban* (1985) ve *Polizei* (1988)'da Almanya'daki Türkiyeli göçmen işçilerin yaşadıkları sorunlar ilk kez mizahi bir üslupla ele alınmaktadır. Yücel Uçanoğlu'nun yönettiği *Gurbet* (1984) göç olgusunu gerçekçilikten uzak bir anlayışla eleştirirken, yönetmenliğini Hark Bohm'un yaptığı *Yasemin* (1988) ise entegrasyon sürecine Alman bakış açısını yansıtmaktadır. Dönemin iki temel dinamiği olan askeri darbe ve geri dönüş teşvik yasası konularına temas etmeyen filmler arasında, kapsamlı ve olgun anlatısı ile ön plana çıkan *40 Metrekare Almanya* (1986), 1973-1979 yılları arasında görece yaygın olduğu üzere göç ile birlikte dönuşen kadın-erkek ilişkilerinin sinemadaki temsillerine bir yenisini eklemektedir. Turna, kendisinin fikri sorulmadan Dursun ile evlendirilerek Almanya'ya gelir ve Türkiye'deki geleneksel bir evden farksız biçimde dekore edilmiş olan 40 metrekarelik yeni evinde Dursun ile birlikte yaşamaya başlar. Bu göç hareketi, Turna'nın hayatında herhangi bir iyileşme sağlamanın aksine, onun izolasyonunu daha da artırır çünkü Dursun evden her çıkışında kapıyı Turna'nın üzerine kilitleyerek onu eve hapsetmektedir. Evden çıkamayan Turna; yemek yapmak, temizlik yapmak, çamaşır yıkamak gibi işlerle geçirir günlerini ve evin içinde bu 40 metrekarelik alanın Almanya olduğunu ona hatırlatacak hiçbir şeyle karşılaşamaz. Bu bakımdan, yabancısı olduğu yurttaki yaşadığı yalnızlaşma nedeniyle göçmen bireyin entegrasyon sorununu ele alan film, sorunların kaynağına hükümetin izlediği ekonomi odaklı yabancı politikalarını yerleştirerek eleştirel bir nitelik kazanmaktadır (Katja, 2007: 466). Buna ek olarak *40 Metrekare Almanya*, *Almanya Acı Vatan*'ın Çiğdem'inin mikro hikâyesinin makro düzleme taşındığı bir film oluşu bakımından, filmlerin tekil olarak sahip olduğu özelliklerin ötesinde, yıllar içerisinde oluşan göç sinemasının bir bütün olarak anlamlılığını vurgulaması açısından da önemlidir. Göç konusuna gerçekçi bir bakış açısıyla odaklanan bir filmin kaldığı yerden bir diğzerinin devam etmesi, göç sinemasının bütünselliğini güçlendirmektedir.

1980-1988 arasında, darbe dolayısıyla Almanya'ya göç eden siyasi sığınmacılara ilişkin bir film bulunmadığından, geri dönüş teşvik yasasına değinerek göç sinemasının gerçekçilik gereksinimini tatmin etme potansiyeline sahip olan iki film ön plana çıkmaktadır. Bunların ilki, Enis Günay ve Rasim Konyar'ın birlikte yönettikleri 1988 yapımı *Vatan Yolu*'dur. Geri dönüş teşvik yasasından faydalanarak Türkiye'ye kesin dönüş yapmak üzere yola çıkan bir ailenin ters yöndeki göç akışı sırasında yaşadıklarını ele alan film, yabancılık, ötekilik, yersiz-yurtsuzluk temalarına ek olarak mülkiyet ve aidiyet kavramlarını da

sorunsallaştırmaktadır. 1984 yapımı *Ölmez Ağacı* ise dönemini gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtmakla birlikte, göçmenler arasındaki kuşak farklarını sinema perdesine taşıması bakımından önemlidir ve çalışmamızda detaylı olarak incelenecektir.

3.2.2.1. *Ölmez Ağacı* (1984)

3.2.2.1.1. *Filmin Künyesi:*

Yönetmen: Yusuf Kurçenli

Yapımcı: Oya Beygo

Senarist: Ayşe Şasa, Oya Beygo, Yusuf Kurçenli

Oyuncular: Necla Nazır, Hakan Balamir, Çetin Öner, Erich Romm, Sonja Good

Kurgu: Thomas Balkenhol

3.2.2.1.2. *Filmin Kısa Öyküsü:*

Kemal (Çetin Öner); eşi, çocukları ve kız kardeşi Bahar (Necla Nazır) ile birlikte Almanya’da yaşayan bir misafir işçidir. Ciğerlerindeki bir problemten dolayı işe bir süre ara vermek ve istirahat etmek zorunda kalır. Hastalığın yanı sıra, ekonomik problemler ve işten çıkarılma stresi de Kemal’i zor durumda bırakmaktadır. Bahar da bir fabrikada işçi olarak çalışır ve bir süre sonra Bahar ile komşuları olan Niko (Hakan Balamir) arasında aşk ilişkisi gelişmeye başlar. İşten çıkarıldığını ve kardeşinin aşk ilişkisini aynı gün öğrenen Kemal, Niko’ya saldırır ve tüm sinirini ondan çıkarır. Bunun üzerine, Kemal ve ailesi tatil için Türkiye’ye dönerler. Bu tatil sırasında Kemal’in eşinin, anne ve babasının ısrarları sonuç verir ve Kemal temelli Türkiye’de kalmaya karar verir. Bahar ise Almanya’ya dönüp orada yaşamak ister. Kemal’in oğlu Ahmet’in de okulunun bitmesine bir yıl kalmıştır. Bu nedenle Bahar ve Ahmet birlikte Almanya’ya dönerken Kemal, eşi ve kızı Türkiye’de kalırlar.

3.2.2.1.3. *Filmin Analizi:*

Ölmez Ağacı, Almanya’da yaşayan göçmen bir ailenin günlük hayatından karelerle ana karakterleri seyirciye tanıtarak başlar. Kemal sık sık öksürük krizleri geçirmektedir ve aile bireyleri onun için endişelidirler. Kemal’in kız kardeşi olan Bahar bir fabrikada işçidir. Bahar’la aynı fabrikada çalışan Niko, ailenin hem komşusu hem de dostudur. Kemal’in eşi çalışmaz ve küçük kızlarına bakarken, oğlu Ahmet öğrencidir ve okulu bitirmesine bir yıl kalmıştır.

Filmin senaryosu önemli boşluklar barındırsa da, göç sürecinin kültürel boyutuna dair birçok detay sunmaktadır. Bu bakımdan, *Ölmez Ağacı*’nın başlıca argümanı; göçmenler ve ev sahibi toplum arasında büyük kültürel farklar olduğu ve bu farkları aşmak için gerekli etkileşimi kurmada genç kuşakların daha başarılı olduğudur. Filmde kültürel farklar dolayısıyla Almanlar ve Türkler arasındaki en keskin çizgilerden birini çizen kişi Kemal’in Alman komşusudur. Kemal’in öksürmesi de dâhil olmak üzere en ufak gürültüden rahatsız olan bu Alman, sadece Türklere karşı değil; Alman kültürünü içselleştirememiş tüm göçmenlere karşı katıdır. Sarhoş olduğu bir sırada gürültü yaparak merdivenleri inerken, Niko’nun bu Alman ile karşılaştığında önce çekinip sonra alaycı ve isyankâr bir yüz ifadesi yapması da Almanlar tarafından kurulan kültürel hiyerarşiyi hedefine alır. Aynı şekilde, filmde yabancıları sevmeyen bir diğer Alman da, Ahmet’in sevgilisi olan Helga’nın babasıdır. Öte yandan, kendi kültürünü diğerlerinden ayıştıran sadece Almanlar değildir; Türkler de iki toplumun kültürel farklarını kabul ederler. Bahar ve Niko’nun koşarak otobüse yetişmelerinin ardından, konuşmalarında Almanların disiplinli oluşları vurgulanır. Burada otobüs her gün aynı dakikada hareket eder, Herr Kayzer her gün aynı koltuğa oturur, yolculuk sırasında herkes sabit durur, kimse konuşmaz, otobüste düzen hâkimdir. Öyle ki, Herr Kayzer’in veya Niko’nun otobüse binmediği günlerde, yoklukları diğer yolcular tarafından hemen fark edilir. “Bu ülkede hiçbir şey şaşmaz,” diyen Niko, bir yandan Alman disiplinine dikkat çekerken, diğer yandan kendisini bu kültürden ayıştırmaktadır. Bu ayırtırma; Almanların göçmenlere uyguladıkları gibi kültürel bir hiyerarşiye işaret etmese de, bir ölçüde eleştireldir. Aynı eleştirelilik, Herr Kayzer’in yalnızlığı söz konusu olduğunda da ortaya çıkar. Herr Kayzer, hafıza problemi yaşayan yaşlı bir Almandır ve emekli olduğunu unutarak her sabah eskiden çalıştığı iş yerine gelir. Onun bu durumuna acıyan Niko’nun “Ne yapsın; yok kimi kimsesi,” sözleri, Alman kültüründe aile bağlarının göçmenlere nazaran zayıf olduğuna işaret ederek

buna karşı eleştirel bir duruşu ifade eder. Böylelikle *Ölmez Ağacı*, ev sahibi toplumun yanı sıra göçmen toplumun da kendisini kültürel yönden diğerlerinden ayırttığını öne sürer.

Bu kültürel farkları aşmak ise karşı tarafla iletişim kurarak mümkün olur. Bu noktada, genç kuşakların büyüklere nazaran Almanlarla iletişim kurmada daha başarılı oldukları görülür. Bay Yung ile Türk çocukların kurduğu ilişki bunun belirgin bir örneğidir. Bay Yung'un eşyaları yeni evine taşınmak üzere apartmanın önünde dururken, sokakta oynamakta olan çocuklar eşyaları karıştırmaya başlarlar. Çocukların bu ilgisinden rahatsız olan Bay Yung, başlangıçta çocukların eşyalara zarar vereceğini düşünse de, sonradan onların iyi niyetli olduklarını anlar. Çocuklar, eşyaları eve taşıyarak Bay Yung'a yardım etmek istemektedirler. Böylece, iki taraf arasında uzlaşa sağlanır ve hep birlikte eşyaları eve taşırlar. Türk kültürünün bir göstergesi olarak Bay Yung'a akşam yemeği gönderilmesinin de Bahar'ın eliyle gerçekleşmesi, genç kuşağın yoğun olarak kültürel etkileşimde bulunduğu filmdeki bir diğer örneğidir. Gençlerin anavatanın kültürel kodlarını güçlü bir biçimde içselleştirmemiş olmaları, onların Almanya'nın kültürüne kolaylıkla uyum gösterebilmelerini sağlar. Kemal'in Almanca bilgisi zayıfken, Bahar'ın Almanca kursuna giderek kendini geliştirmeye çalışması ve Ahmet'in herhangi bir kursa dahi ihtiyaç duymaksızın akıcı biçimde Almanca konuşabiliyor olması kuşaklar arasındaki kültürel farklılığa dikkat çeken bir detaydır. Bu bakımdan *Ölmez Ağacı*'nda, göçmen ve ev sahibi toplum arasındaki kültürel çatışmanın çözümünün, sadece iki kültür arasında etkileşim ortamının yaratılmasıyla mümkün olabileceği savunulmaktadır.

Filmde, göçmen ve ev sahibi toplum arasında kültürel farklılıklar öngörülürken, farklı göçmen toplumlar arasında kültürel benzerlikler kurulmaktadır. Niko'nun Kemal ve ailesiyle olan dostluğu, göçmenler arasındaki yakınlığı göstermektedir. Bir Yunan olarak Niko ve Türk göçmen ailesinin ilişkisi uzo ve rakı gibidir. Uzo Yunan kültürüyle, rakı ise Türk kültürüyle özdeştir. Öyle ki, Niko'nun rakı içmesi imana gelmekle eş tutulur, ama aslında her iki içki birbiriyle çok benzerdir ve Türkler de, Yunanlar da her iki içkiyi içebilmektedirler. Bu bakımdan, *Ölmez Ağacı*'nda ne göçmen ve ev sahibi arasında, ne de farklı göçmen toplumlar arasında kültürel yönden hiyerarşi oluşturulmaz. İlerleyen sahnelerde Bahar ve Niko arasında doğan aşk ilişkisi de göçmen toplumların birbirlerine yakınlıklarını desteklemektedir.

Niko, Almanya'da ekonomik bir gelişim sağlayamamıştır. Benzer biçimde, Kemal'in de 12 yıl içinde Almanya'da edindiği mal varlığı yetersizdir. Yine de kendi durumlarını

anavatandakilerin durumlarıyla karşılaştıran karakterler, “Şükretmemiz lazım, yoksa Allah’ın gücüne gider,” diyerek anavatanda ekonomik şartların daha kötü olduğunu belirtirler. Bu noktada film, *Almanya Acı Vatan*’dan devraldığı emek sömürsü eleştirisini belirgin biçimde ortaya koyar. Fonda duyulan radyo haberleri, dönemin siyasi ve sosyal meselelerini doğrudan aktararak, *Almanya Acı Vatan*’da olduğu gibi filmin hem eleştireliliğini hem de gerçeklik hissini güçlendirmektedir. Bahar’ın çalıştığı fabrikada insan yoğunluğu Güldane’nin fabrikasına nazaran çok düşüktür. İki film arasındaki dönemde, makineleşme hızla artmıştır ve bu durum işçilerin aleyhine bir sistem yaratmıştır. Buna bağlı olarak işçiler sıklıkla işten çıkarılırlar.

Kemal de işten çıkarılma korkusu yaşayan işçilerden biridir. Almanya’daki ekonomik düzen uzun yıllardır Kemal’in emeğini sömürmüş ve onu zayıf düşürmüştür. Kemal’in öksürük krizleri, bu sömürü düzeninin onda bıraktığı hasarların bir metaforudur. İşten atılmasının ardından ise, uzak planda fabrika bacalarının önünde yürürken çerçeveye yerleştirilen Kemal’in güçsüzlüğü sinematografik olarak da vurgulanır. Bu sahnede bacalar ve Kemal arasındaki boyut farkı, güç dengesizliğinin bir göstergesi olur. Bunun üzerine Niko’nun Kemal’e Bahar’la evlenmek istediğini söylemesi bardağı taşıran son damla olur. Kendisini zorlayan tüm bu koşullardan uzaklaşmak için Kemal ailesiyle birlikte tatil yapmak için anavatana gider. Bu noktada *Ölmez Ağacı*, ailenin geri dönüşünü dönemin başlıca dinamiği olan hükümet politikalarına değil; göçmen birey için Almanya’da ekonomik olanakların tükenmiş olmasına bağlamaktadır.

Aile Türkiye’ye döndüğünde, *Almanya Acı Vatan*’da olduğu gibi yerli halkın ilgi odağına yerleşir. Tüm köylüler ilgiyle ziyaret eder göçmen aileyi. Kemal’in hastalığında henüz bir iyileşme görülmez; öksürük krizleri devam eder. Muhtemelen Pala Veysel gibi Kemal’in de anavatanda yapacağı şey ölmek olacaktır. Bu bakımdan *Ölmez Ağacı*, hikâyeyi *Almanya Acı Vatan*’ın öngördüğü beş yıl sonrasına taşır. Anavatanın engin coğrafyası ve tarihsel alanlarında yapılan çekimlerde göçmen bireyin kökeni vurgulanır. Bunun üzerine Almanya’da kazanç sağlayamamış olması, Türkiye’yle olan kültürel bağlar ve anne-babasının varlığı dolayısıyla Kemal’in Türkiye’de temelli kalmaya karar vermesi kolaylaşır. Bu kararın ardından Kemal sigara içmekten vazgeçer ve o andan sonra bir daha öksürdüğü görülmez. Böylece film, kültürel köklerin ölümsüzlüğünü ve her zaman bireylerin çıkarına işlevlere sahip olduğunu öne sürmüş olur.

Öte yandan, genç bireylerin kültürel kökleri Türkiye’de değildir. Onlar, Almanya’da şekillenen özgün göçmen kültürüyle yetişmişlerdir ve Türkiye’ye aidiyetleri zayıftır. Bu bakımdan, filmin son sahnesinde Bahar ve Ahmet, Türkiye’de kalmak yerine, Almanya’ya geri dönmek üzere yola çıkarlar. Bu sahne; birinci kuşak göçmenler anavatana geri döndükten sonra dahi, genç bireylerin Almanya’daki mevcudiyetlerinin devam etmesi dolayısıyla, göçün tamamlanmadığına ve uzun yıllar devam eden bir süreç olduğuna işaret etmektedir.

Filmin az diyaloglu oluşu ve karakterlerine mesafeli duruşu, onlara uzaktan bakarak bütüncül olarak değerlendirmelerde bulunabilmemizi sağlamaktadır. Bu açıdan film, göçmen kültürünü gerçekçi bir yaklaşımla ele alırken, seyircinin de bu kültürü detaylı biçimde kavrayabilmesini amaçlar. Ölmez Ağacı, kültürel etkileşimle yaratılan göçmen kültürünü ve Almanya’da beliren çokkültürlü toplumsal yapıyı çeşitli detaylarda ortaya koymaktadır. Özellikle çokdillilik bu noktada belirgin bir rol oynar. Türk, Yunan ve Almanların aynı apartmanda yaşadıkları bir ortamda Türkçe, Yunanca ve Almanca dilleri sıklıkla karşımıza çıkar. Bununla birlikte tüm bu dillerden şarkılara da film boyunca rastlarız. Hatta kimi zaman diller, şarkılar ve kültürler iç içe geçerler. Kemal kurduğu Türkçe cümlelerin içinde Almanca sözcükler kullanır, Ahmet ve Bahar birbirlerine “Tschüss!” diyerek ayrılırlar, Rum meyhanesinde Yunanlar çiftetelli eşliğinde dans ederler. Tüm bunlar, filmde göç hareketiyle ortaya çıkan kültürel etkileşimin yansımalarıdır.

Ölmez Ağacı, bir geriye dönüş hikâyesini ele almaktadır. Bununla birlikte filmde Kemal ve Ahmet üzerinde kuşak çatışması veya Bay Yung üzerinden eski bir Nazi subayının vicdan azabı gibi klasik temalara da odaklanılır. Böylece film, çeşitli “pereniyal” temalarla bezenerek evrensel beğeniye hitap edecek bir konuma yerleşmiş olur. Göç sinemasında geride bırakılan evin etkisini betimlemeye yönelik yaygın bir motif olarak son karesinde donma etkisiyle fotoğraf görüntüsü elde edilen film, oyuncu kadrosunun çokuluslu olması ve hem Türkiye’de hem de Almanya’da çekilmesi bakımından endüstriyel yönden de göç sinemasının temel niteliklerini barındırmaktadır.

3.2.3. Berlin Duvarı’nın Yıkılması ve Sonrası (1989-1998)

Doğu Almanya ve Batı Almanya’yı birbirinden ayırmakta olan Berlin Duvarı’nın 1989 yılında yıkılması ekonomik, kültürel ve politik gelişimi sağlayacak olması dolayısıyla Alman

halkı tarafından büyük bir coşkuyla karşılandı; fakat duvarın yıkılmasının göçmenler üzerinde de aynı etkiye sahip olduğu söylenemez. Almanya'nın birleşmesi, göçmenler için işsizlik, yabancı düşmanlığı ve yoksulluk anlamına geliyordu (Yurdakul, 2009: 36).

Berlin Duvarı'nın yıkılmasının ardından, Doğu Almanya'dan Batı Almanya'ya doğru yoğun bir nüfus akışı yaşanmasıyla birlikte, ülke içindeki iş gücü oranı ve dağılımında önemli bir değişim yaşandı. Bu değişimle birlikte, özellikle göçmenler arasında düşük tazminatlarla kitlesel işten çıkarmalar başladı. İşsizlik oranındaki artış ve sosyal istikrarsızlık dolayısıyla, Almanya'nın birleşmesi kutlamalarının yerini kısa sürede politik ve ekonomik bir kriz aldı. Artan işsizlik oranları, işten çıkarmalar ve vergiler seçmenin hükümete güvenini sarsmaktaydı. Bu dönemde, başarısız olan ekonomi politikaları ve ortaya çıkan politik kaos için günah keçisi arayan politikacıların ilk hedefi ise göçmenler ve sığınmacılar oldu. Bu politikacılara göre, göçmenler Almanların işsiz kalmalarına neden olmuşlardı ve sığınmacılar refah sistemini sömürmüşlerdi. Göçmenlere karşı bu olumsuz tepkiler hızla büyüyerek ırkçı saldırılara dönüştü ve 1990'larda Türk ailelerin yaşadıkları evlere Neo-Naziler tarafından çeşitli saldırılar düzenlenmeye başladı. Tüm bu ekonomik problemlere, yabancı düşmanlığına ve yükselen ırkçılığa rağmen, göçmenler arasında Türkiye'ye dönme arzusu yaygın değildi. Türk göçmenlerin yoğun olarak yaşadığı Kreuzberg'de, Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla ilgili olarak "Duvar Türklerin üzerine düştü," deniliyordu, fakat Türkler anavatana dönmüyor ve Almanya'da kalıcı olduklarını açıkça ortaya koyuyorlardı (Yurdakul, 2009: 37-8).

1989-1998 yılları arasında göç sürecinde yaşanan değişimlerin yansımaları, sinemada bir ölçüde gözlemlenebilir. Göç sinemasının önceki dönemden aldığı mirası devam ettirerek süreç içerisinde bütünsellik kazanmasının bir örneği olarak Tefik Başer, 1989 yapımı *Sahte Cennete Veda* ve 1991 yapımı *Elveda Yabancı* filmlerinde bir kez daha göçmen bireyin yeni yurttaki izolasyonuna odaklanıyordu. 40 *Metrekare Almanya* filminin ana karakteri olan Turna'nın öyküsünün devamı niteliğindeki *Yanlış Cennete Elveda*, kocasının baskılarına dayanamayarak onu öldüren Elif'in hapishane deneyimlerini ele alırken; *Elveda Yabancı*, bir önceki dönemin temel dinamiği olan siyasi sığınmacılığı hikâyesinin merkezine taşımaktaydı. İsmet Elçi'nin yönetmenliği yaptığı 1990 yapımı *Düğün* filmi de kuşaklar arası çatışma ve *Dönüş* (1972) ile benzer biçimde, göçmen ve geride kalan arasındaki iletişimsizlik temalarını görselleştirmesi bakımından dönemin önemli filmlerinden biriydi. Türk göçmenler arasında bu dönemde anavatana geri dönüş oranı kısıtlı olsa da, Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce*

Gülü adlı romanından Tunç Okan'ın uyarladığı *Sarı Mercedes* (1993) filmi, köyüne dönen Bayram karakteri üzerinden göçmen bireyin kişiliğini oluşturan koşulları görmezden gelerek sadece 'hinoğlu hin' Alamancının hikâyesine odaklanmaktadır (Çetin Erus, 2005: 151). Bu nedenle Yılmaz Arslan'ın *Yara* (1998) filmi, geri dönüş sürecini görece daha gerçekçi bir bakış açısıyla ele almasıyla ön plana çıkmaktadır. Daha sonraki yıllarda, göç sinemasında ismi küresel çapta popülerleşecek olan Fatih Akın'ın ilk filmi olan ve Almanya'da yaşayan Türk, Sırp ve Yunan kökenli üç arkadaşın yaşadıklarını konu edinen *Kısa ve Acısız* (1998) da dönemin önemli filmlerindendi. Birçoğu çokuluslu yapım sürecinden geçen ve bu filmlerde, göç sinemasının kavramsal, tematik ve endüstriyel boyutları belirgin biçimde gözlemlenmekle birlikte; Türkiye'den Almanya'ya göç akışının farklı katmanları, sürecin tarihsel ve sosyolojik nitelikleriyle uyumlu bir biçimde yeniden üretilmekteydi. Berlin Duvarı'nın yıkılmasının ardından Türk göçmenlerin değişen yaşamlarını ve göç sürecinin bu döneminin temel dinamiklerini dönemin diğer filmlerinden daha kapsamlı ve isabetli biçimde ele aldığını düşündüğümüz *Berlin in Berlin* (1993) ise, çalışmamızın bu bölümünde detaylı olarak incelenecektir.

3.2.3.1. *Berlin in Berlin* (1993)

3.2.3.1.1. *Filmin Künyesi:*

Yönetmen: Sinan Çetin

Yapımcı: Sinan Çetin

Senarist: Sinan Çetin, Ümit Ünal

Oyuncular: Hülya Avşar, Cem Özer, Armin Block

Görüntü Yönetmeni: Rebekka Haas

Müzik: Clemens Maria Haas, Fahir Atakoğlu, Nezih Ünen

3.2.3.1.2. *Filmin Kısa Öyküsü:*

Thomas (Armin Block) bir inşaatta çalışmaktadır ve fotoğrafçılıkla ilgilenir. Bir gün gizlice Dilber'in (Hülya Avşar) fotoğraflarını çeker ve Thomas'la aynı inşaatta çalışan

Dilber'in kocası Mehmet bu fotoğrafları gördüğünde Dilber'i döver. Thomas araya girmek ister ve Mehmet'le itişmeleri sonucunda Mehmet'in ensesine bir demir saplanır ve Mehmet ölür. Dilber bu olanları kimseye anlatamaz. Kazanın detayları saklı kalır. Aradan geçen süre içerisinde Thomas vicdan azabı çekmeye başlar ve Dilber'e durumu açıklayıp özür dilemek için karşısına çıkar. Bu sırada Mehmet'in kardeşleri olan Mürtüz (Cem Özer) ve Yüksel, Thomas'ın itiraflarını duyarlar ve onu ağabeylerini öldürmüş olmakla suçlayarak kovalamaya başlarlar. Thomas kaçarken, tesadüfen bu ailenin evine sığınır. Ailenin en yaşlısı olan Ugu, kendilerine sığınan birinin öldürülmesine izin vermez. Thomas evden kendi isteğiyle gidinceye kadar kimsenin ona zarar vermemesine karar verilir. Bunun üzerine Thomas, aileyle birlikte yaşamaya başlar. Bu süre zarfında aile bireyleri ve Thomas arasında çeşitli yakınlaşmalar olur. Aralarındaki düşmanlık yatışır. Mürtüz ise hala bir fırsatını bulup Thomas'ı öldürmek istemektedir. Öte yandan Mürtüz, yengesi Dilber'i sevmektedir fakat aşkına bir türlü karşılık bulamaz. Şartlar Thomas'ın çok üstüne geldiği bir sırada Thomas evin dışına çıkar ve Mürtüz'ün kendisini öldürmesini ister ama Mürtüz bunu yapamaz. Yine de fotoğraflar dolayısıyla tüm aile Thomas'ı ve Dilber'i suçlamaya devam eder. Aile tarafından dışlanmaları Dilber ve Thomas'ı birbirine yaklaştırır ve tüm bunlardan sonra burada kalamayacaklarını düşünen çift, birlikte evden ayrılırlar.

3.2.3.1.3. Filmin Analizi:

Film, Berlin kentinin panoramik görüntüsüyle açılır. İlk sahnede kentin günlük yaşamından kareler görürüz. Bu açılış sahnesi ve filmin kapanış sahnesinde de yine panoramik bir Berlin görüntüsüyle karşılaşacak olmamız, filmin bir Berlin hikâyesi anlatmakta olduğuna işaret eder. Bu durum filmin ismiyle birlikte düşünüldüğünde ise, bu hikâyenin Berlin'in içinde ama kentin genelinden kopuk bir altkültüre odaklandığı anlaşılır. Bu bakımdan film, göçmenlerin Berlin içinde yeni bir Berlin yarattıklarını öne sürerek göçmen kültürünü ev sahibi toplumun kültüründen açıkça ayırtmaktadır.

Açılış sahnesinde kentin doğal yaşamından gördüğümüz kareler, Thomas'ın fotoğraf makinesince kaydedilmektedir. Göç sinemasında yersiz-yurtsuzluk temasını güçlendirici özelliğe sahip olan fotoğraf motifinin *Berlin in Berlin*'de bir Alman için kullanılıyor oluşu, Thomas'ın evinden ayrılarak yalnızlaşacağına dair bir belirti olarak filmin henüz başında

sunulmaktadır. Thomas, gizlice Dilber'in fotoğraflarını çeker. Bu fotoğraflar belirgin bir biçimde göçmen bireyi ev sahibinin bakışının nesnesi konumuna yerleştirmektedir. Thomas'ın çekim için fotoğraf makinesinin düğmesine basması ses efektiyle desteklenerek büyük bir darbe, hatta bir tabanca ateşlenmesi algısı yaratır. Bu noktada film, bakış ve iktidar ilişkisine göçmen ve ev sahibi üzerinden odaklanmaktadır.

Mehmet, Thomas'ın çektiği fotoğrafları görünce aralarında bir tartışma çıkar ve bu tartışma sırasında Mehmet kazayla ölür. Aradan geçen zaman içerisinde Thomas vicdan azabı duyar ve kendini affettirmek için Dilber'in karşısına çıkmayı planlar. Dilber, muhtemelen evlilik yoluyla kısa bir süre önce Türkiye'den Almanya'ya gelmiştir ve çok az Almanca konuşabilmektedir. Bu nedenle, Thomas birkaç Türkçe cümle öğrenir. Bu noktada, daha önceki filmlerde görmediğimiz üzere *Berlin in Berlin*'de Türkçe konuşan bir Almanla karşılaşırız. Böylece film, Türk göçmenlerin Almanya'da yarattıkları kültürün ev sahibi toplum üzerindeki etkinliğini yansıtır. Türkler, Almanya'da kalıcılaşmıştır ve göçmen kültürü buranın önemli bir kültürel ögesi olmuştur. Bu nedenle, ev sahibi toplumun bu kültürden yalıtılması mümkün değildir. Thomas'ın Dilber'le konuşmalarını duyan Mürtüz ve Yüksel'in Thomas'ı kovalaması ise, göç sürecinin başından beri gözlemlenen ev sahibi-göçmen ilişkisini tersine çevirir. Bu sahnede güçlü olan göçmendir ve kendini ondan sakınmaya çalışan ise ev sahibi olmuştur. Bu kaçma-kovalamaca sırasında Thomas önce bir apartman avlusuna, sonrasında ise bir evin içine sıkışır. Sıkışma hissi, daha önceki filmlerde de rastladığımız üzere klostrofobiye işaret etmektedir. Thomas'ın sığındığı bu ev Mürtüz'ün evidir ve bu evde Ekber'in kuralları geçerlidir. Ekber, "Almanya'da olmamız hiçbir şey fark ettirmez," diyerek evin içini Türkiye ile özdeşleştirir ve annesi Ugu'nun sözlerine kimsenin karşı çıkmasına izin vermez. Ugu, dini inançları gereği kendilerine sığınan Thomas'a zarar verilmemesini ve evde misafir edilmesini ister. Bu noktadan itibaren *Berlin in Berlin*'de Türklerin Almanya'da kalıcılığının kesinliğini ve buna karşı çıkmanın yanlışlığını vurgulamak üzere dünya tersten resmedilir. Thomas, Mehmet'in pijamalarını giyerek eve yerleşir. Artık istenmediği yerde kalabilme kapasitesine sahip olan ve bu nedenle kendisini tehlikede hisseden ve sakınması gereken kişi bir Alman'dır. Yabancılar, ev sahibi konumuna geçmiştir ve Alman, onların kurallarına uymak zorundadır. Film; Thomas'ın, Türklerin mikro yaşamlarına entegrasyon süreci üzerinden, iktidar tarafından arzulanan "birlikte yaşama" kavramını tersine çevirir. Thomas, tam da iktidarın algıladığı biçimiyle bir göçmen gibi

davranmaktadır. Köşede saygılı bir şekilde oturur, televizyonu tamir eder, iyi gitar çalar ve sadece kendisiyle konuşulduğunda konuşur. Sığınmacı stereotipine iyi bir örnektir Thomas (Peitz, 2007: 444). Bu noktada, Thomas'ın isminin Almanlar arasındaki en yaygın isimlerden biri olması, onu anonimleştirir ve herhangi bir Alman'a eşdeğer kılar. Artık bakışın nesnesi konumunda olan Almanlardır. Thomas, tüm gün salonda oturur ve aile bireylerinin bakışına maruz kalır. Almanlar iktidarı Türklere kaybetmişlerdir. Öyle ki, evin dışında da Türkler artık bakışın nesnesi olmazlar. Mürtüz'ün metrodaki tepkisi iktidar ilişkisindeki bu değişimi ortaya koymaktadır. Metroda Mürtüz bir Alman ile karşılıklı oturmaktadır. Alman kendi halindedir ve aralarında herhangi bir olayın çıkması için gerekli koşulları sağlamamaktadır. Buna rağmen Mürtüz bir olay çıkması için elinden geleni yapar; Alman'a uzun uzun bakar, çeşitli yüz ifadeleri yapar ve tehdit edici jestlerde bulunur. O; hayvanat bahçesindeki bir hayvan gibi seyredilen bir yabancı olmaktan, ötekiliğinden sıkılmıştır. Artık tepki vermekte ve Almanlarla alay edebilmektedir (Peitz, 2007: 443).

Thomas'ın istenmediği bu ev, onun için en güvenli yerdir; dışarı çıkacak olması durumunda Mürtüz onu öldürecektir. Bu nedenle, Thomas evi terk edemez ve bu haliyle anavatanına dönme hayali kuran fakat dönemeyen göçmen bireyin metaforu görünümündedir. Zaman geçtikçe, Thomas'ın evdeki konumu da değişir. Aile bireyleri ve evdeki yabancı arasında çeşitli etkileşimler gerçekleşir ve Thomas'ın gitmesi hala istense de evdeki varlığı aile bireyleri tarafından kabul görmeye başlar. Ugu'yla birlikte şarkı söyler, evin erkekleriyle maç seyreder, içki içip dans eder, aileyle bayramlaşır. Hatta evden ayrılırken, Ugu Thomas'a yarı kinayeli bir üslupla “Tam alıştık sana. Çok şükür, bir de Alman dostumuz oldu,” der. Ugu'nun bu sözleri, ev sahibinin yabancıyı istemediğini, fakat onu zorla göndermeye gücü yetmemesi dolayısıyla varlığını kabullenmek zorunda kaldığı duygusunu vermektedir, çünkü Thomas asimile olmamıştır; Türk kültürüne bir ölçüde uyum sağlasa da, kendi kültürünü korumaya devam etmektedir.

Bu açıdan *Berlin in Berlin*, Türklerin Almanya'da yarattıkları göçmen kültürünün kalıcı olduğunu, onların zorla anavatanına geri gönderilemeyeceklerini, asimile edilemeyeceklerini ve Almanya'daki varlıklarının kabul edilmesi gerektiğini öne sürmektedir. Film; Türk, Alman ve Amerikan melodram geleneklerinden faydalanarak ulusötesi ağlar döneminde tür sinemasına iyi bir örnek oluşturur. Filmin karakterleri Almanya veya Türkiye'yle ilişki kurma konusunda arzulu görünmezler; bunun yerine, ev sahibi ve yerli,

burası ve orası, onlar ve biz arasındaki ikili karşıtlığa meydan okurlar (Göktürk, Gramling, Kaes, 2007: 15). Böylece film, kültürel çatışmayı değil; kültürel etkileşimi savunarak ulusal kültürlerin fetişleştirilmesine karşı çıkmış olur.

Bununla birlikte Nejat Ulusay'ın öne sürdüğü, anlatıda melezlik kavramı da *Berlin in Berlin* için geçerlidir. Türkçe ve Almanca dillerini bir arada içeren, Türk karakterlerin Almanca, Alman karakterlerin ise Türkçe konuşabildiği, göçmen kültürünün çokdilli oluşunu belirgin biçimde ortaya koyan film, aynı zamanda pek çok türü bir arada kullanmaktadır. Filmin gerilim, aksiyon, erotizm, dram ve komedi türleri arasında gidip gelen melez anlatısı, her ne kadar geçeklik duygusuna zarar veriyor görünse de, gerçeği eksiksiz biçimde yansıtmaktadır. Thomas'ın entegrasyonu bir peri masalından ibarettir (Peitz, 2007: 444) ve bu noktada filmin yarattığı gerçeklikten uzaklaşma hissi, bu masalın anlatımında önemli bir işleve sahiptir.

Filmin odaklandığı başlıca temalardan biri de kuşak farklarıdır. Evdeki asıl otorite Ugu'dur. Ugu'nun geleneksel temellerde yükselen iktidarı başta Ekber olmak üzere, ailenin tüm bireyleri tarafından tanınmaktadır. Tüm başına buyruk tavırlarına rağmen Mürtüz bile Ugu'dan çekinir ve onun sözünden çıkamaz. Ugu ve Mürtüz arasındaki çatışma göçmenlerin kendi içindeki kuşaklar arası farklarını belirgin biçimde ortaya koyar. Ugu, dini inancı ve merhametliliğiyle bir ahlak timsali iken; Mürtüz, *Almanya Acı Vatan*'ın Talat'ını haklı çıkarırcasına yozlaşmıştır. O, bir yandan evli Alman kadınlarla birlikte olur, diğer yandan ise yengesi Dilber'e aşiktir. Bir yandan ağabeyi Mehmet'in intikamını almak için Thomas'ı öldürmek ister, diğer yandan kapı deliğinden yengesini gözetler. Ondaki bu yozlaşmanın nedeni, Türk kültürünü olduğu gibi korumak isterken Alman kültürünü de edinmeye çalışmasıdır. Kendisinden önceki kuşakların Alman kültürüne uyum sağlama çabalarının daha az oluşu, onları kendi içinde tutarlı karakterlere dönüştürür. Mürtüz'ün kardeşlerinin ise daha küçük yaşta Almanya'ya gelmiş veya Almanya'da doğmuş olmaları, onların büyük ölçüde Alman kodlarında hareket etmeyi öğrenmiş olmalarını ve yine tutarlı karakterler olmalarını sağlamıştır. Bu bakımdan, Mürtüz'ün kardeşleri ne onun gibi namus kavramını fetişleştirir, ne de çıplak bir kadını babalarıyla tanıştıracak kadar pervasızlaşırlar.

Ayrıca, *Berlin in Berlin* göç olgusuna dair döneminin önemli dinamiklerini de ıskalamaz. 1990'larda toplu işten çıkarmalar ve yabancı düşmanlığı, göçmenlerin kurduğu kafeler ve küçük restoranlar gibi bağımsız işletmelerin sayısında artışa neden olmakta ve

Türkler arasında bir küçük burjuvazinin oluşmasını sağlamaktaydı. Bu gibi işletmeler, büyük ölçüde aile işletmesi modeliyle çalıştırılıyordu. Bu bakımdan filmdeki göçmen ailenin ana geçim kaynağı da, kardeşlerin birlikte çalıştıkları bir kafedir. Bununla birlikte Kohl hükümeti, 1983-4 yıllarında Türkiye'ye kalıcı olarak dönmek isteyen göçmenleri ekonomik olarak desteklemekteydi. Almanya'daki Türk göçmen işçilerin durumu her ne kadar kötüleşmekte olsa da, anavatana dönmeye gönüllü olanların sayısı oldukça düşüktü (Yurdakul, 2009: 38). Türkiye'ye dönmek istemeyen göçmenlere karşı kızgınlık ise zamanla fiziksel saldırılara ve kundaklamalara dönüşmüştü. Bu şiddet eylemlerinin başlıca aktörü ise neo-nazilerdi. Filmde, Almanya'daki tüm zorluklara rağmen burada kalmayı tercih eden aile de bu neo-nazi saldırılarından nasibini alır ve Mürtüz ile Yüksel kendilerini taciz eden neo-nazilerle girdikleri tartışmadan dayak yiyerek ayrılırlar.

Kamera önü ve kamera arkası ekibi çokuluslu olan filmin gerek yapım koşulları gerek dağıtım koşulları, döneminin genel özelliklerini taşımaktadır. 1987'de Yabancı Sermaye Kanunu'nda yapılan değişiklikle Warner Bros ve UIP (United International Pictures) gibi büyük firmalar Türkiye pazarına girmiş ve Türkiye'deki sinema ortamına hızla hâkim olmuştur. Takip eden yıllarda, Türk sinemasında büyük bir kriz ortaya çıkmıştı. Türk filmleri için gösterilememe tehlikesi doğmuş ve aylarca sinema salonlarında hiç Türk filmi gösterilmemişti (Çetin Erus, 2005: 47). “Böylesi bir durumda yerel aktörler yeni bir yapımcılık formu yaratmışlardır. Bu yapımcılık anlayışı yapımcı-yönetmenlerin sadece kendi filmlerinin yönetmenliğini yaptığı bir yapımcılığı içermektedir. Nitekim bu yapımcılık tarzı ‘bağımsız yapımcı-yönetmen’ olarak adlandırılmıştır” (Kalemci, 2009: 88). *Berlin in Berlin* de bağımsız bir yapımcı-yönetmen tarafından üretilmiştir. Sinan Çetin'in film üzerindeki hem senarist, hem yapımcı, hem de yönetmen olarak etkinliği onun auteuriyal nitelikleri ön plana çıkan bir film ortaya koymasını sağlamıştır. Bu bakımdan *Belin in Berlin*, bir yandan kişisel bir film; diğer yandan ise göç sinemasının temel gerekliliklerini karşılayan ve diğer göç filmleriyle ortak nitelikler barındıran bir yapımdır.

Dağıtım aşamasında ise filmin festivallerde bulunduğu yaşam alanı kısıtlı kalmıştır. Her ne kadar Uluslararası Moskova Film Festivali'nde bir adaylığı ve bir ödülü bulursa da (bkz. <http://www.imdb.com/title/tt0106389/awards>), *Berlin in Berlin*'in seyirciyle asıl buluşma ortamı Türkiye'deki sinema salonları olmuştur. Vizyonda elde ettiği başarı ile dönemin Türk sinemasındaki durgunluğu tersine çeviren filmin gişe başarısını sadece cinsel tabuları yıkıyor

olmasına bağlamak ise doğru değildir. Filmin gücü, yarattığı skandalda veya zoraki trajedisinde değil; ironik anlatısında gizlidir. *Berlin in Berlin*'de Türkler hiçbir şekilde savunmasız kurbanlar olarak temsil edilmezler. Onlar, filmde iktidar sahipleridir ve acımasız ve içten bir biçimde en sinsi, en sempatik, en güçsüz, en kaba, en komik ve en haksız halleriyle yansıtılırlar. Filmde, Almanların temsiliyle ilgili olarak klişelere başvurulması ise kesinlikle bir tesadüf değildir. Alman medyasında göçmen imgesinin yeniden üretilme biçimiyle bire bir örtüşecek biçimde *Berlin in Berlin*'de Thomas üzerinden Almanların temsil ediliyor oluşu filmin gerçekleri tersine çeviren anlatısının belirgin bir parçasıdır (Peitz, 2007: 444). Bu bakımdan, filmin hikâyesi ve üslubu gerçeklikten uzak olsa da, göçmen kültürünü ele alma biçiminin gerçeğe oldukça yakın olduğu söylenebilir.

3.2.4. Yeni Vatandaşlık Yasasının Kabul Edilmesi (1999 - sonrası)

1999 yılında Alman hükümeti, Alman vatandaşlığı vermek suretiyle göçmenlerin entegrasyonunu sağlamaya yönelik bazı reform girişimlerinde bulundu. Bu tarihe kadar göçmenler etno-kültürel ulusallığın ve vatandaşlık yasasının dışında tutuluyordu. Geleneksel olarak Alman ulusu, soy ve kan bağı ile kurulmuştu ve ulusa bu bağlarla bağlı olmayan “ötekileri” dışlamaktaydı. Bu bakımdan, Alman vatandaşlığı edinmenin ilk şartı, soy ağacında Alman erkeklerinin bulunduğunu kanıtlamaktı. Yeni vatandaşlık yasası ise ataların kökenlerini geri planda bırakıyor ve göçmen nüfusu yerleştirmeye başlıyordu. Bu yasa şu şekilde özetlenebilir: Almanya’da doğmuş olan bireyler; ebeveynleri yabancı uyruklu olsalar dahi, bazı önkoşulları sağladıkları takdirde Alman vatandaşlığı edinirler. Bununla birlikte 18-23 yaş aralığına geldiklerinde Alman vatandaşlığı ve ebeveynlerinin uyruğu arasında bir seçim yapmak zorundadırlar. Ayrıca bu yasa ile Almanya’da sekiz yıl ikamet eden yabancılara da bazı önkoşulları sağlamaları durumunda vatandaşlık hakkı verilmekteydi. 2000 yılından sonra dünyaya gelmiş olan çocuklar ise çifte vatandaşlık hakkına sahip olabileceklerdi (Yurdakul, 2009: 41-2).

11 Eylül 2001 terör eylemleri ise, Batılı ülkelerdeki diğer Müslümanlar gibi Almanya’daki Türk göçmenlerin de yaşamlarını derinden etkiledi. Berlin Duvarı’nın yıkılmasının ardından Almanya’da büyük ölçüde din merkezli göçmen politikaları geliştirilmesine ek olarak (Göktürk, Gramling, Kaes, 2007: 14), 11 Eylül’ün ardından bu

politikaların din ile bağları daha da güçlendi ve politik düzlemde yaşanan gelişmeler toplumsal yaşamda da yansımalarını hızla buldu. 11 Eylül’ün ardından Alman polisi ve medyası İslam’a ve Müslüman cemaatlere daha fazla odaklanmaya başladı. Camiler ve dini kurumlar gibi toplanma yerleri resmi kurumların teftişi için hedef konumuna geldi ve gazete manşetlerinde “terörist yuvaları” olarak yer buldu. Öte yandan 11 Eylül’ün artçıları olarak Avrupa genelinde birçok trajik olay da yaşandı. Bunlardan biri, Hollandalı yönetmen Theo van Gogh’un Fas kökenli bir Hollanda vatandaşı tarafından öldürülmesiydi. Hollanda’daki sokak savaşları ve cami bombalamaları hızla Almanya’da da yayıldı ve Türklerin yoğun olarak yaşadığı bu ülkede birçok cami, Müslümanların yaşadığı ev ve Müslüman mezbahası saldırıya uğradı (Yurdakul, 2009: 43).

Almanya’nın birleşmesini takip eden dönemde Türk göçmenlere karşı artan ırkçı eğilimler, 2000’li yıllarda böylece daha da belirgin bir hal almış oldu. Buna rağmen, günümüzde Almanya’da yaşamaya devam eden yaklaşık 2.5 milyon Türk göçmen bulunmaktadır ve anavatanda bir geleceklerinin olmadığı düşüncesi bu göçmenler arasında hala yaygındır. Almanya’da artan nüfusları, ekonomik yatırımları, kültürleri ve genç kuşaklarıyla Türklerin bugün göç akışının başlangıcındaki “misafir işçi” statüsünde olmadıkları aşîkârdır. Türkler artık Almanya’da “Avrupalı Türk kimliğiyle kurumlaşmış bir topluluktur” (Kaplan, 2005: 71).

50 yılı aşkın göç sürecinin sonunda geline noktaıı Tevfik Başer de, Türk göçmenler aracılığıyla Almanya’da gelişen çokkültürlü toplumsal yapıyı ve göçmenlerin bu yapı içerisindeki konumunu vurgulayarak şöyle özetliyor: “Ben Türkiye’de doğdum ve Alman pasaportuna sahip olmam beni bir Alman yapmıyor. Yeni bir vatandaşlıkla bir anda değişmeyecek denli farklı bir kültürel altyapım var benim... Sonuçta Türkler cumartesi veya pazardan bu yana değil; 30 yıldır buradalar. Bu bakımdan, Avrupa istese de istemese de her zaman çokkültürlü bir toplum olmuştur” (Ebenfeld-Linneweber, 2007: 434-5).

Göç akışının beşinci ve son döneminde, göç sineması örnekleri veren yönetmenlerin sayısı oldukça artmış, çok sayıda göç filmi yapılmış ve filmlerin anlatıları zenginleşmiştir. Başta Fatih Akın, Yüksel Yavuz ve Ayşe Polat olmak üzere, Thomas Arslan, Neco Çelik, Sülbiye Günar, Kutluğ Ataman, Buket Alakuş, Züli Aladağ, Bora Dağtekin, Sinan Akkuş, Aysun Bademsoy, Hussi Kutlucan ve Bülent Akıncı gibi birçok yönetmen göç sinemasının temsilcileri olmuşlardır ve genellikle otobiyografik anlatılar geliştirerek Türk kökenli

Almanların durumlarına odaklanmışlardır. Onlar, sadece Hark Bohm'un *Yasemin*'indeki gibi 1980'lerin kurban imgesini tersine çevirmekle kalmamış; aynı zamanda karşıt Türk'ü de görselleştirmişlerdir (Hüttmann, 2007: 464). Biz de bu bölümde, göç sinemasının genel nitelikleri açısından verimli bir inceleme materyali sağlayan Fatih Akın'ın *Yaşamın Kıyısında* (2007) filmini detaylı olarak değerlendireceğiz.

3.2.4.1. *Yaşamın Kıyısında* (2007)

3.2.5.1.1 *Filmin Künyesi:*

Yönetmen: Fatih Akın

Yapımcı: Corazon International (Almanya), Anka Film (Türkiye), Dorje Film (İtalya), Norddeutscher Rundfunk (Almanya)

Senarist: Fatih Akın

Oyuncular: Nurgül Yeşilçay, Baki Davrak, Patrycia Ziolkowska, Hanna Schygulla

Görüntü Yönetmeni: Rainer Klausmann

Kurgu: Andrew Bird

3.2.5.1.2. *Filmin Kısa Öyküsü:*

Ali, Almanya'da yaşayan bir Türk'tür. Bir gün hayat kadını olan Yeter'le birlikte olur ve sonrasında para karşılığında onun kendisiyle birlikte yaşamasını ister. Yeter bu teklifi kabul eder ve Ali'nin evine taşınır. Bir süre sonra Ali, oğlu Nejat (Baki Davrak) ile Yeter arasında bir ilişki olmasından şüphelenir ve Yeter'e bir tokat atar. Bu tokatla yere düşen Yeter hayatını kaybeder. Ardından Ali hapse atılır. Yeter'in Türkiye'de uzun zamandır görmediği Ayten (Nurgül Yeşilçay) isminde bir kızı olduğunu öğrenen Nejat ise Yeter'in cenazesini Türkiye'ye götürdükten sonra Ayten'i bulmaya çalışır. Duvarlara Yeter'in fotoğraflarını yapıştırarak Ayten'in görmesini ve kendisine ulaşmasını bekler. Bu sırada Ayten yasadışı siyasi bir örgütün elemanı olduğu için polisten kaçmaktadır. Kendisinde bulunan ve polis tarafından aranmakta olan tabancayı bir apartmanın çatısına sakladıktan sonra sahte pasaportla Almanya'ya gider. Orada önce Yeter'e ulaşmaya çalışır, fakat başarılı olamaz. Parası ve kalacak yeri olmadığı

için üniversitede vakit geçirir ve üniversitenin öğrencilerinden Lotte (Patrycia Ziolkowska) ile tanışır. Lotte'nin daveti üzerine Ayten, Lotte'nin evine taşınır ve Lotte ve annesi Susanne (Hanna Schygulla) ile birlikte yaşamaya başlar. Susanne, Ayten'in evdeki varlığından rahatsız olur ve tartışıkları bir gün Ayten evi terk edip Lotte'yle birlikte Yeter'i aramak üzere Bremen'e doğru yolu çıkar. Yolda polisler tarafından yakalanan Ayten iltica talebinde bulunur, fakat bu talebin reddedilmesinin ardından Türkiye'ye gönderilir ve burada hapse girer. Ayten'in ardından Lotte de Türkiye'ye gelir ve Ayten'e ulaşabilmek ve ona yardım edebilmek için çabalar. Bu sırada Lotte ve Nejat tesadüfen tanışır ve Lotte Nejat'ın kiracısı olarak onunla aynı evde yaşamaya başlar. Bir süre sonra Ayten'le hapisanede görüşmeyi başaran Lotte, Ayten'in isteği üzerine çatıda saklı duran tabancayı alıp çantasında saklar. Sokak çocuklarının çantasını çalmaları üzerine Lotte onların peşine düştüğündeyse, tabancayı alan bir çocuk ateş eder ve Lotte ölür. Lotte öldükten sonra Susanne Türkiye'ye gelir ve Ayten'e yardım etmek ister. Pişmanlık yasasından yararlanan Ayten hapisten çıkar ve Susanne ile birlikte Nejat'ın evine gider. Nejat ise bu sırada evde değildir; Almanya'da hapisten çıktıktan sonra memleketi Trabzon'a yerleşmiş olan babası Ali'yi ziyaret etmek için Trabzon'a doğru yola çıkmıştır. Nejat Trabzon'a vardığında, Ali sandal ile denize açılmıştır. Bunun üzerine Nejat kıyıda oturup denize bakarak Ali'nin geri dönmesini beklemeye başlar.

3.2.5.1.3. Filmin Analizi:

Filmin ilk sahnesinde Nejat arabayla seyahat ederken bir benzin istasyonunda mola verir. *Yaşamın Kıyısında* filminin, memleketi Trabzon'daki babası Ali'nin yanına gitmekte olan Nejat'ın seyahat sahnesiyle açılması, filmin başlıca temalarından ilki olan “yolculuğu” gözler önüne sermektedir. Diğer yandan burada, “anavatana dönüş” de filmin bir diğer önemli teması olarak belirir. Benzin istasyonunda çalmakta olan türkü üzerine istasyon sahibi ve Nejat arasında geçen diyalog, Nejat'ın kültürel köklerine ne kadar yabancı ve fakat ilgili olduğunu göstermektedir. Bu bakımdan film, ikinci kuşak bir göçmen olan Nejat'ın, anavatanının kültürüne doğru yaptığı yolculuğu vurgulayarak başlamış olur. Bununla birlikte, bu sahnenin filmin olay örgüsünün kronolojik sırasını bozuyor olması, Naficy'nin belirtmiş olduğu üzere yersiz-yurtsuzluk temasını desteklemektedir. Doğrusal olmayan anlatı yapısı, göç sinemasının başlıca imgesi olan “ev” gibi filmin kendisinin de zamandan ve mekândan

kopmasını sağlaması bakımından, göç sinemasında kullanılan yaygın tekniklerden biri olarak *Yaşamın Kıyısında*'da yer alır.

Sonrasında, film zamansal olarak geriye gider ve filmin ilk bölümü olan “Yeter’in Ölümü” başlar. 1 Mayıs kutlamaları sırasında kafilenin yanından geçen Ali, Almanya’ya misafir işçi olarak gelmiş ve burada emekli olmuştur. Ali, hayat kadını olarak çalışan Yeter ile birlikte olduktan sonra para karşılığında Yeter’in kendisiyle birlikte yaşamasını ister. Yeter’in bu teklife yanıt vermesini kolaylaştıran ise otobüste kendisiyle konuşan iki Türk erkek olur. Yeter’le aralarındaki tek bağ, Türkiye kökenli olmaları olan bu iki kişi, Yeter’e “Sen hem Müslüman’sın, hem Türk’sün,” diyerek hayat kadınlığı yapmaktan vazgeçmeye zorlarlar. Bu noktada, 90’lı yıllardan itibaren sosyolojik göç çalışmalarında ve göç sinemasında, eleştirelliğin düzleminin sınıf çatışmasından kimlik çatışmasına doğru kaymaya başladığını belirtmek gereklidir. Bu bakımdan, otobüsteki erkeklerin sözleri de *Yaşamın Kıyısında*’da kimlik çatışması olgusunu öne çıkarmaktadır.

Yeter, Ali’nin teklifini kabul ettikten sonra Ali’nin evine taşınır ve orada Nejat’la tanışır. Sohbet sırasında üçünün de hem Türkçe hem de Almanca konuşmaları dikkat çekicidir. Bununla birlikte Nejat’ın profesör oluşu ve Ali’nin doktorunun Türk oluşu, kuşaklar arasındaki farkı yansıtmaktadır. Birinci kuşak göçmenler olan Ali işçi emeklisi, Yeter ise hayat kadınıyken, ikinci kuşak göçmenler profesör ve doktor olacak kadar Almanya’ya uyum sağlamışlardır.

Yeter’in ölümünün ardından cesedi uçakla Türkiye’ye gönderilir ve anavatana dönüş teması bir kez daha belirginleşir. Kültürel köklerine dönen Yeter’in ardından Nejat’ta da bir uyanış başlar ve o da Yeter’i defnettikten sonra Ayten’i bulmak üzere bir süre Türkiye’de kalmaya karar verir. Bu noktadan itibaren, filmin üçüncü önemli teması olan “kültürel denklik” de görünürlük kazanmaya başlar. Nejat, Almanca kitaplar satılan bir dükkâna girer. Bu dükkân, edebiyata ilgili bir Alman tarafından işletilmektedir. Bu bakımdan, göç hareketi ile birlikte Alman kültürü Türkiye’ye taşınmıştır. Dükkân sahibi de Nejat gibi anavatanına dönmek istemektedir ve bu dönüşüyle birlikte Türk kültürünü de Almanya’ya taşıyacaktır. Böylece, Türk veya Alman olması fark etmeksizin, göç hareketinin bireyler üzerinde yaptığı kültürel etkinin benzerliği filmde vurgulanmış ve göç sayesinde kültürler arasında hiyerarşi değil; bir denklik ilişkisi kurulmuş olur. Dükkân sahibi ve Nejat arasında geçen diyalogla

belirginleşen bu ilişki, filmin birçok sahnesinde yeniden üretilmekte ve bu sayede *Yaşamın Kıyısında*, göç sinemasının başlıca kavramsal koşulunu karşılamaktadır.

Filmin ikinci bölümü olan “Lotte’nin Ölümü” de İstanbul’daki 1 Mayıs kutlamalarıyla başlar. Böylece, önceki bölümde hikâyesi anlatılan Almanya’daki Türkler ile bu bölümde hikâyesi anlatılacak olacak Türkiye’ye gelen Almanlar arasında bir kez daha denklik kurulur. Kutlamalar sırasında Ayten bir sivil polisin tabancasını alır ve peşine düşen polisleri atlatarak tabancayı bir apartmanın çatısına saklar. Ardından sahte bir pasaportla Almanya’ya giriş yapar. Bu noktada, göç hareketlerinin farklı bir türüne filmde yer verilmiş olur. Daha önceki filmlerde gördüğümüz misafir işçi, aile birleşmesi ve anavatana dönüş gibi göç temalarına, *Yaşamın Kıyısında*’da bir de yasadışı göç eklenmiştir. Ayten, Almanya’da ekonomik sıkıntı yaşadığı sırada, hesaplı olduğu için üniversitede yemek yemeye başlar ve bir sahnede Nejat’ın dersinde Ayten’i arka sıraların birinde uyurken görürüz. Yersiz-yurtsuzluk temasının sıkı sıkıya ilişkili olduğu arada kalma, kavuşamama, sonuçsuzluk, mesafe ve kopukluk durumlarına böylelikle filmde işaret edilir ve bu tema film boyunca birçok kez görünürlük kazanır. Ayten, bir süre sonra Lotte’yle tanışır ve onun evine yerleşir. Lotte’nin annesi Susanne, Ayten’in orada kalmasını istememektedir. Bu tavrından dolayı, Lotte, annesini “Alman” olmakla suçlar. Bu sahne, kuşak çatışmasının göçmenlere özgü olmadığına ve Almanlar arasında da yaşandığına dikkat çekmenin yanı sıra; annesiyle karşılaştırıldığında küreselleşmenin daha yoğun olarak yaşandığı bir dönemin temsilcisi olan Lotte’nin Alman kültürünü eleştirmesinin ardında yatan evrenselci bakış açısını ön plana çıkararak ulusal kültürün sınırlarını aştığını vurgulamaktadır.

Ayten, Susanne ile tartışmasının ardından evden ayrılarak annesini bulmak üzere arabayla yola çıktığında ise yanındaki otobüste Nejat ve Yeter’in birlikte seyahat ettiklerini görürüz. Bu sahnede, ne Ayten Yeter’i, ne de Yeter Ayten’i görür. Belki birbirlerini görseler bile tanımayacaklardır. Ayten’in arabası hızlanarak otobüsü geride bırakır ve böylelikle, Ayten ve Yeter kavuşmanın kıyısında olmalarına rağmen aralarındaki mesafeyi aşmayı başaramazlar. Bir süre sonra polisler Ayten’in arabasını durdurur ve Ayten yakalanır. Mahkeme sürecinin ardından Ayten Türkiye’ye gönderilir ve hapse atılır. Lotte de Ayten’in peşinden Türkiye’ye gider ve bu noktadan itibaren Türkiye’de göçmen bir Alman’ın hikâyesi seyirciye sunulur. Bu bakımdan film, Türkler ve Almanlar arasında bir kez daha denklik kurar.

Türkiye'ye geldikten sonra buranın kültürel yapısıyla girdiği çatışma dolayısıyla Lotte'nin içinde bulunduğu zor durum, baro sahnesinde en açık haliyle görülür. Daha önce Alman kültürünü eleştiren Lotte, şimdi avukatın “Burası Türkiye” diyerek kalıcılaştırdığı yerel kültürü eleştirmektedir. Bir ayrıntı olarak sunulduğu üzere, daha önce Hindistan'a gitmiş olan Lotte'nin şimdi hızlı bir kararla Türkiye'ye gelmiş olması, onun uzamsal açıdan yersiz-yurtsuzluğuna işaret ederken, ulusal kültürlerle karşı takındığı eleştirel tavır da kültürel açıdan belirli bir ulusa bağlılığını koparmakta ve onu evrensel düzleme taşımaktadır.

Lotte, Ayten'e ulaşmanın yollarını aradığı sırada, Almanca kitaplar satan dükkânı işletmeye başlamış olan Nejat'la karşılaşır. Almanya'dan Türkiye'ye gelmiş olan bir Alman ve bir Türk, çay içerek sohbet ederler ve fonda Türk müziği çalar. Bu sahnede kültürler arasındaki hiyerarşi bir kez daha yıkılır ve Lotte, Nejat'ın evine taşınır. Bu durum, yine de, Nejat'ın Ayten'e ulaşmasını sağlayamaz ve filmin mütemadiyen ön planda tuttuğu “kıyıda olma” durumu devam eder. Lotte, çatıda saklı duran tabancayı Ayten'in isteği üzerine aldıktan sonra tesadüfen öldüğünde ise cesedi uçakla Almanya'ya gönderilir ve bu sahne ile Yeter'in cesedinin Türkiye'ye geldiği sahne arasında doğrudan bir benzerlik görülür. Cesetleriyle dahi ulusal sınırları aşan Lotte ve Yeter arasında kurulan bu denklik, filmin anlatısı içinde birçok sahnede tekrarlanarak tüm Türkleri ve tüm Almanları kapsayacak şekilde genişlemektedir.

Filmin üçüncü bölümü olan “Yaşamın Kıyısında”da hem Susanne hem de Ali Türkiye'ye gelir. Ali, İstanbul'da kısa bir süre kaldıktan sonra memleketi Trabzon'a gider ve oraya yerleşir. Susanne ise Nejat'ı bulur ve onun evinde kalır. Filmin geneline sirayet eden kültürlerarası denklik durumu Susanne ve Nejat'ın meyhanedeki sahnelerinde bir kez daha görünürlük kazanır. Türk yemek kültürünün bir parçası olan meyhanede, Susanne ve Nejat bir yandan Türk yemekleri yiyip Türk müziği dinlerken, diğer yandan aralarında Almanca konuşurlar. Bu denklik, Susanne'ın Nejat'a Hz. İbrahim'in hikâyesinin İslam ve Hristiyanlığın ortak hikâyelerinden olduğunu söylemesiyle de desteklenir.

Bu bakımdan *Yaşamın Kıyısında*, Türk ve Alman toplumlarını kültürel açıdan ayırtırmak yerine iki kültürü belirgin biçimde birbirine denk olarak konumlandırarak yakınlaştırır. Öte yandan filmde mevcut olan bir türlü “kesişememe” durumu da iki kültür arasındaki mesafeyi kısaltmaktadır. Ayten'in Yeter'i bulması ve bulamaması arasında, Nejat'ın Ayten'e ulaşması ve ulaşamaması arasında veya Lotte'nin ölmesi ve yaşaması arasında olduğu gibi, Türkler ve Almanlar arasında da çok ince bir çizgi olduğu filmde

öngörülmektedir. Bu bakış açısı, göçmen ve ev sahibi arasındaki kültürel farklılıkların hiyerarşik bir yapıya evrilmesini onaylamayan filmin, kavramsal açıdan göç sinemasının evrensellik koşulunu karşılamasını sağlamaktadır. Bu durum, aynı zamanda, filmde Türkçe, Almanca ve İngilizcenin bir arada kullanılması bakımından çokdillilikle de desteklenmektedir.

Tematik açıdan film, göç olgusunun farklı aktörlerine, farklı türlerine ve farklı aşamalarına temas ediyor olsa da, anavatana dönüş teması filmde ön plana çıkmaktadır. Farklı kültürlerden etkilenmiş olmalarına rağmen Lotte, Yeter, Ayten, Alman kitapçı ve Ali'nin anavatanlarına dönmelerinin ötesinde; bu tema, Nejat özelinde filmin son sahnesinde en görünür halini alır. Nejat daha önce “Başka insanı öldüren benim babam olamaz,” demiş olmasına rağmen son sahnede Ali'yi ziyaret etmek için Trabzon'a gider. Nejat'taki bu değişimin ana sebebi anavatana geri dönme isteğidir. Kazım Koyuncu'yu daha önce hiç dinlememiş olmasına rağmen, Karadeniz'in meşhur bir müzisyeni olduğunu öğrendikten sonra yol boyunca arabada dinlemesi, Nejat'ın kökleriyle bağ kurmaya çalıştığını bize gösterir. Trabzon'a geldikten sonra denizin kenarında oturup denizi seyrederek uzunca bir süre Ali'nin gelmesini beklemesi de, Nejat için gidilecek yolun sonuna gelindiği, onun burada kalıcı olacağı hissini vermektedir.

Daha önce belirtilmiş olan göç sinemasının yaygın motifleri arasından havaalanları, otobüsler, otomobiller ve fotoğrafları belirgin biçimde kullanan film, endüstriyel açıdan da göç sinemasının temel niteliklerini barındırmaktadır. Kamera önünde ve arkasında çokuluslu bir kadronun yer aldığı *Yaşamın Kıyısında*'da filmin finansmanı da Almanya, Türkiye ve İtalya gibi farklı ülkelerden yapım şirketlerinin ortak çalışması ve BKM, FFA, Filmförderung Hamburg, Nordmedia Fonds gibi çeşitli kurumların fon destekleriyle sağlanmıştır. Fatih Akın'ın filmin hem senaristi, hem yönetmeni, hem de yapımcısı olması, onun hem yatay hem de dikey düzlemde film üzerindeki kontrolünü artırarak filmin vizyonunu ve estetiğini şekillendirmesini sağlamıştır. Bu bakımdan auteuryal nitelikler barındıran *Yaşamın Kıyısında*'nın dağıtım süreci de büyük ölçüde festivaller aracılığıyla gerçekleşmiştir. Dünya çapında birçok festivalde gösterimi yapılan film, Cannes, Antalya ve Ankara gibi saygın festivallerde ödüllendirilmiştir.

4. SONUÇ

Kökenleri daha eskiye dayanmakla birlikte, ulus kavramının ve ulus devlet modelinin politik düzlemde küresel çapta yaygınlaşmaya başlaması 19. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu dönemde, kapitalist sistemin merkezi ve standart yönetime duyduğu ihtiyaç, ulus devletlerce karşılanmıştır. Ulus devletin iki temel dayanağı vardır: ulus ve ulusal sınırlar. Ulus kavramı, kitle iletişim araçlarının da etkisiyle bireyler arasında ortak arzu, duygu, amaç ve manevi değerler üretilmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu ortaklıklar sayesinde kültürel yönden homojenleştirilen topluluklar, ulus olarak adlandırılan hayali bir cemaat meydana getirirler. Bu bakımdan, kültürel kimlikler homojenleştirilerek ulusal kimliklere dönüştürülürler ve bu da, ulus kavramının, kültürel sınırlar ve ulusal sınırların birbirine eşitlenmesi sürecindeki önemine işaret etmektedir.

20. yüzyıla gelindiğinde ise, ekonomik düzlemde başlayan küreselleşme süreci, kültürel düzlemde de devam etmiş ve yüzyılın sonlarına doğru yoğunluğunu daha da artırarak ulus kavramını sorgulanır hale getirmiştir. Küresel sermayenin ulusal sınırlardan kolaylıkla geçmeye başlaması, uluslararası örgütlerin ulus devletler üzerinde politik otorite kurması, aynı kültürel ürünlerin dünyanın farklı bölgelerinde yaygın olarak tüketilir olması, ulus, ulusal sınırlar ve ulus devlet kavramlarının temellerinin zayıflamasına yol açmıştır. Artık ulusal sınırlar içinde homojen bir kültürün varlığından bahsetmek kolay değildir. Bireyler, teknolojik ürünler, sermaye, medya ve ideolojilerle sağlanan küresel kültür akışları, ulusal kültürün sınırlarını muğlaklaştırmakta ve farklı kültürler arasında etkileşim sağlamaktadır.

Göç hareketleri de ulusal kültürün sınırlarını aşan ve bu sayede kültürel sınırlarla ulusal sınırları ayrıştırarak ulus kavramını yapıbozuma uğratan küresel kültür akışlarının etnodüzlemde bir parçasıdır. Göç kapsamında farklı kültürlerden veya farklı etnik kökenlerden insanların yurtlarını terk ederek yeni bir toplumun içine girmeleriyle, kültür ve etnisite birliğine dayalı olan ulus kavramının merkezinde yer alan mitler güçlü bir biçimde sarsılmaktadır. Sosyolojik açıdan tanımında sebeplerine ve doğrultularına dair bir önkoşul bulunmayan göç hareketleri, çeşitli nedenlerden kaynaklanabilmekte, ulusal sınırlardan bağımsız olarak gerçekleşmekte ve uzun süre devam eden kültürel etkileri dolayısıyla farklı

aktörlerde dönüşüme yol açmaktadır. Bu bakımdan göç kavramının, mekân açısından iç göç ve dış göç kavramlarını; zaman açısından göç hareketinin öncesini, esnasını ve sonrasını; neden açısından ise sınırsız seçenekleri bir arada kapsadığı söylenebilir.

Hayali bir cemaat olarak ulusun yaratım sürecinde, bireyler arasında kurulması amaçlanan ortak değerler açısından sanat eserleri oldukça işlevseldir. Kolektif mitlerin, sembollerin, değerlerin, belleklerin ve geleneklerin yaratılmasında sorumluluk verilen sanat dallarından biri de sinemadır. Ulusal sinema kavramı, kitlelere ulaşmada etkili olan sinemanın bu süreçte üstlendiği role işaret etmektedir. Aynı ulusal sınırlar içinde yaşayan bireyler arasında birliktelik hissi yaratması öngörülen ulusal sinemanın üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerini kapsayan endüstriyel nitelikleri, kültürel özgünlüğü ve temsil biçimleri gibi çeşitli özelliklerinin de bu amaç doğrultusunda düzenlenmesi gerektiği beklenmektedir. Bu noktada, ulusal sinema kavramı, hem ulusaşırı hem de yerel etkileri reddeden özcü bir yaklaşım sunmaktadır ve bu nedenle, ne Hollywood sinemasının ne de azınlık sinemalarının bulundukları alanları tanımlayamamaktadır. Kültürel küreselleşmenin yoğun olarak yaşandığı günümüzde, ulusal sinema kavramının kapsamakta yetersiz kaldığı bir diğer alan ise göç sinemasıdır.

Göçün sosyolojik boyutuna bağlı kalarak göç akışlarını nedenlerine göre çeşitlendirmeyen, tüm aktörleri ve tüm aşamaları bir arada kapsayan, iç veya dış göç arasında ayırım yapmayan, göçü tüm boyutlarıyla temsil edebilme kapasitesine sahip, çokkültürlü üretim, dağıtım ve tüketim aşamalarından geçerek ulus devletin sınırlarını aşan ve bölgesizleşen, homojen bir kültürün aksine kültürel etkileşimi teşvik eden ve evrensel temaları metinselleştiren sinemasal üretimler bütünü olarak çalışmamızda tanımladığımız göç sinemasının kuramsal boyutunun pratik düzlemde sınanması ise kavramsal, tematik ve endüstriyel düzlemlerde gerçekleştirilebilir. Göç sinemasının kavramsal boyutu, ulusal kültür sınırlarının aşılmasını, kültürel etkileşimi ve evrenselliği; tematik boyutu, göç hareketinin nedensel, zamansal ve mekânsal özellikleriyle birlikte filmin üretildiği dönemi temsil edebilme kapasitesini; endüstriyel boyutu ise üretim, dağıtım ve tüketim aşamalarını ifade etmektedir.

Çalışmamızda, bu izlek doğrultusunda incelenen filmler, kuramsal olarak çerçevesini çizdiğimiz göç sinemasının pratikte nasıl temsil edildiğini ortaya koymaktadır. Yatay düzlemde Türk sinemasından iç göç ve Almanya'ya emek göçü örnekleriyle

sınırlandırdığımız çalışma alanımızı dikey düzlemde derinleştirmek adına, her iki göç hareketinin içinden geçtikleri tarihsel süreçleri temsil eden çeşitli filmleri araştırmamıza dâhil ettik. Bu bakımdan, Türkiye’de yaşanan iç göç hareketlerini *Gurbet Kuşları*, *Gelin* ve *Annemin Şarkısı*; Türkiye’den Almanya’ya emek göçünü ise *Dönüş*, *Almanya Acı Vatan*, *Ölmez Ağacı*, *Berlin in Berlin* ve *Yaşamın Kıyısında* filmleri üzerinden tartışarak göç sinemasının kuramsal ve pratik boyutları arasında ilişki kurduk. İncelediğimiz filmler göçün farklı türlerine, aktörlerine ve aşamalarına odaklanıyor olsalar da, göç kültürünü gerçekçi bir bakış açısıyla ele alma, göç hareketine bağlı olarak homojen bir kültürün yerini alan çokkültürlülüğü görselleştirme, endüstriyel açıdan anaakım sinemanın olanaklarından ve ticari kaygılarından bir ölçüde uzak olma hususlarında benzerdirler. Bu özellikleri dolayısıyla, çalışmamız kapsamında analiz edilen filmler, kavramsal ve tematik açılardan göç sinemasının tipik birer örneğini sunuyor olsalar da, öne sürdüğümüz kuramsal argümanları endüstriyel yönden desteklemek hususunda zaman zaman yetersiz görünebiliyorlar. Filmlerin tümünün, üretildikleri dönemin yapım koşullarından güçlü bir biçimde etkilendikleri için birebir aynı üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerinden geçtiklerini söylemek mümkün değildir. Bu bakımdan, Yeşilçam döneminin temsilcisi olan filmlerin tek bir yapımcı tarafından finanse edildiği görülürken, günümüze yaklaştıkça filmlerde ortak yapımlar aracılığıyla çokuluslu bir bütçelendirme sürecinin yaşanma oranı artmaktadır. Bu noktada, her filmi kendi döneminin koşulları içinde değerlendirerek endüstriyel yönden anaakım sinemaya olan uzaklıklarını tespit etmek daha doğru olacaktır. Böylece, Erman Film’in yapımcılığında Lütfi Akad’ın yönettiği *Gelin* filminin dokuz yıllık senaryo çalışması, Yeşilçam’ın kadın yıldızlarından Türkan Şoray’ın yönettiği *Dönüş*’ün Türk sinemasının yapım sürecinde yerleşik olan ataerkil geleneğe karşı çıkışı veya Sinan Çetin’in yönettiği *Berlin in Berlin*’in Türkiye pazarındaki ABD menşeli dağıtımcı firmaların iktidarına karşı yapımcı-yönetmen formülüyle üretilmesi gibi özellikleri, bu filmleri endüstriyel açıdan dönemlerinin diğer filmlerine göre göç sinemasına daha yakın kılmaktadır.

Çalışmamızda yaptığımız film analizlerinden elde edilen bulgular, sinema ve göç ilişkisini ele alan önceki çalışmalarla bir arada düşünüldüğünde göç sinemasının genel nitelikleri belirginleşmektedir. Bu bakımdan göç sineması; göç kavramının işaret ettiği tüm anlamları kapsayan, göçün neden, zaman ve mekân vurgularını görselleştiren, kültürler arasında denklik ilişkisi kuran, yaygın olarak yolculuk ve yersiz yurtsuzluk temalarını işleyen,

doğal manzaralar, iletişim araçları ve taşıtları motif olarak kullanan, doğrusal olmayan anlatıya sahip, çok dilli, ticarilikten uzak, alternatif bütçelendirme sürecinden geçen, dağıtım aşamasında erişimi kısıtlı olan, yönetmenin güçlü egemenliği altında gerçekçi bir bakış açısıyla üretilmiş, anlatısı melez filmler bütünü olarak karşımıza çıkar. Yine de bunlar göç sineması için birer norm değil, göç sinemasında yaygın olarak karşılaşılan özelliklerdir.

Bununla birlikte, göç ve ulus arasındaki karşıtlık ilişkisini, göç sineması ve ulusal sinema bağlamına uyarlayarak ulusal sinema kavramının tanımlamakta yetersiz kaldığı bir alanı tanımlamayı amaçlıyor olsak da, çalışmamızın tam anlamıyla bir kuram ortaya koyabildiğini söylemek mümkün değildir. Kuramsal açıdan öne sürmüş olduğumuz argümanlarımızı sadece Türkiye'deki iç göç ve Almanya'ya emek göçü hareketlerinin sinemadaki temsilleri üzerinden inceleyebilmiş olmamız, çalışmamızın başlıca kısıtlılığıdır. Bu bakımdan, farklı coğrafyalarda ve farklı dönemlerde gerçekleşmiş göç hareketlerinin sinemaya yansımaları ileriki çalışmalarda incelenmeden, temellerini oluşturduğumuz ve genel çerçevesini çizdiğimiz göç sineması, nihayete ermiş bir kuram olamayacaktır.

TABLolar

Tablo 1: Göç Eden Nüfusun Yerleşim Yerlerine Göre Dağılımı

Yerleşim Yerleri	1960 - 1970		1970 – 1980	
	Göç Eden Nüfus	Oran (%)	Göç Eden Nüfus	Oran (%)
Kırdan Kente Göç	450.871	10,7	610.067	17,2
Kentten Kente Göç	18.468	3,2	1.752.817	48,9

Kaynak: TÜİK, 2004: 146.

KAYNAKÇA

- Abdallah-Pretceille, M. (1996), *Vers une pédagogie interculturelle*, Paris: Anthropos.
- Adiloğlu, Fatoş (2005), *Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri*, İstanbul: Es Yayınları.
- Akad, Lütfi (2004), *Işıklı Karanlık Arasında*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Anderson, Benedict (2011), *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis.
- Anonim (1999), “Editorial: How British Is It?”, *Sight and Sound*, sayı 9, no. 3, s. 3.
- Appadurai, Arjun (1990), “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”, *Global Culture: Nationalism, Globalization, and Modernity*, ed. Mike Featherstone, London; Newbury Park: Sage Publications.
- Arendt, Hannah (1979 [1951]), *The Origins of Totalitarianism*, San Diego, CA: Harcourt Brace & Co.
- Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu (1998), *Doğu ve Güneydoğu Anadolu’dan Terör Nedeniyle Göçeden Ailelerin Sorunları*, Ankara.
- Benedict, R., (1950), *Échantillons de civilisation*, “Les essais”, Paris: Gallimard.
- Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, London: Routledge.
- Boggs, S. Whittemore (1940), *International Boundaries*, New York: Columbia University Press.
- Bourse, Michel (2009), *Melezliğe Övgü*, İstanbul: Ayrıntı.
- Brasell, Bruce (1995), “Queer Nationalism and the Musical Fag Bashing of John Greyson’s *The Making of Monsters*”, *Wide Angle*, sayı 16, no. 3, s. 27–38.
- Büker, Seçil ve Canan Uluyağcı (1993), *Yeşilçam’da Bir Sultan*, İstanbul: Afa.
- Crofts, Stephen. (1998), “Concepts of National Cinema”, *The Oxford Guide to Film*

Studies, ed. W. John Hill ve Pamela Church-Gibson, Oxford: Oxford University Press.

- Çetin Erus, Zeynep (2005), *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış*, İstanbul: Es.
- Çetin Erus, Zeynep (2015), *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*, İstanbul: Es Yayınları.
- Çoşkun, Abdulvahap (2007), *Ulus-Devletin Dönüşümü ve Meşruluk Sorunu*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi.
- Deaux, Kay (2006), *To Be an Immigrant*, New York: Russell Sage Foundation.
- DeFreitas, Gregory (1992), “Economic Effects of Recent Immigration tu the United States”, *Immigration and Erhnicity: American Society “Melting Pot” or “Salad Bowl?”*, ed. Michael D’Innocenzo ve Josef P. Sirefman, Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Deutsch, Karl W. (1966), *Nationalism and Social Communication: An Inquiry into the Foundations of Nationalism*, İkinci baskı, Cambridge, MA: MIT Press.
- Dorsay, Atilla (1989), *Sinemamızın Umut Yılları*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Dorsay, Atilla (1997), *Sümbül Sokağın Tutsak Kadını*, İstanbul: Remzi.
- Ebenfeld-Linneweber, Annette (2007), “Despite the Passport, I Am Still Not a German”, *Germany in Transit: Nation and Migration 1955-2005*, ed. Deniz Göktürk, David Gramling ve Anton Kaes, California: University of California Press.
- Eisen, Arnold M., (1986), *Galut: Modern Jewish Reflection on Homelessness and Homecoming*, Bloomington: Indiana University Press.
- Esen, Şükran (2000), *80’ler Türkiye’sinde Sinema*, İstanbul: Beta.
- Espenshade, Thomas J. ve Katherine Hempstead (1996), “Contemporary American Attitudes Toward U.S. Immigration”, *International Migration Review*, sayı 30, no. 2, s. 535-70.
- Fraser, Nancy (2007), “Transnationalizing the Public Sphere: On the Legitimacy and Efficacy of Public Opinion in a Post-Westphalian World”, *Theory, Culture & Society*,

sayı 24, no. 4, s. 7-30.

- Fregoso, Rosa Linda (1999), "Recycling Colonial Fantasies on the Texas Borderlands", *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, ed. Hamid Naficy, New York: Routledge.
- Freud, Sigmund (1919), "The Uncanny", *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, sayı 17, Londra: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, s. 219-56.
- Friedberg, Rachel M. ve Jennifer Hunt (1999), "Immigration and the Receiving Economy", *The Handbook of International Migration: The American Experience*, ed. Charles Hirschman, Philip Kasinitz ve Josh DeWind, New York: Russell Sage Foundation.
- Gaines, Jane M. (2005), "Birthing Nations", *Cinema and Nation*, ed. Mette Hjort ve Scott MacKenzie, Londra ve New York: Routledge.
- Gedik, Ayşe (2003), "Differential Urbanization in Turkey: 1955-2000", *43. Avrupa Bölge Bilimi Kongresi*, Jyväskylä.
- Gellner, Ernest (1983) *Nations and Nationalism*, Oxford: Blackwell.
- Giddens, Anthony (2008), *Ulus Devlet ve Şiddet*, çev. Cumhur Atay, İstanbul: Kalkedon.
- Gökçe, Övgü (2006), "Türkan Şoray: 'Dünyaya On Defa, Bin Defa Gelsem Hep Oyuncu Olmayı İsterim'", *Sinema Söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2002*, ed. Övgü Gökçe, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Göktürk, Deniz ve David Gramling ve Anton Kaes (2007), "Introduction: A German Dream?", *Germany in Transit: Nation and Migration 1955-2005*, ed. Deniz Göktürk, David Gramling ve Anton Kaes, California: University of California Press.
- Groot, Gerard-Rene de (1989), *Staatsangehörigkeitsrecht im Wandel*, Köln: Carl Heymanns Verlag.
- Hall, S. (1988), "Brave New World", *Marxism Today*, Ekim.

- Harris, John R. ve Michael P. Todaro (1970), “Migration, Unemployment and Development: A Two-Sector Analysis”, *The American Economic Review*, s. 60/1.
- Harvey, David (1985), “The Geopolitics of Capitalism”, *Social Relations and Social Structures*, ed. Derek Gregory ve John Urry, Londra: Macmillan.
- Hayward, Susan (2005), “Framing National Cinemas”, *Cinema and Nation*, ed. Mette Hjort ve Scott MacKenzie, Londra ve New York: Routledge.
- Higson, Andrew (1995), *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford: Clarendon.
- Higson, Andrew (2005), “The Limiting Imagination of National Cinema”, *Cinema and Nation*, ed. Mette Hjort ve Scott MacKenzie, Londra ve New York: Routledge.
- Hjort, Mette (2005), “Themes of Nation”, *Cinema and Nation*, ed. Mette Hjort ve Scott MacKenzie, Londra ve New York: Routledge.
- Hobsbawm, Eric J. (2013), *Kısa 20. Yüzyıl: 1914-1991, Aşırıliklar Çağı*, çev. Yavuz Aloğan, İstanbul: Everest.
- Hüttmann, Oliver (2007), “Country Code TR”, *Germany in Transit: Nation and Migration 1955-2005*, ed. Deniz Göktürk, David Gramling ve Anton Kaes, California: University of California Press.
- James, David (1996), *Power Misses: Essays across (Un)Popular Culture*, London: Verso.
- Jarvie, Ian (2005), “National Cinema: a Theoretical Assessment”, *Cinema and Nation*, ed. Mette Hjort ve Scott MacKenzie, Londra ve New York: Routledge.
- Joppke, Christian (2006), Citizenship Between De- and Re-Ethnicization, *Migration, Citizenship, Ethnos*, ed. Y. Michal Bodemann and Gökçe Yurdakul, New York: Palgrave Macmillan.
- Kalemci, Rabia Arzu (2009), *Küreselleşmenin Örgütsel Alanlara Etkisi: Türk Sineması Alanı Örneği*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Şükrü Özen, Başkent Üniversitesi.
- Kaplan, Neşe (2004), *Aile Sineması Yılları 1960’lar*, İstanbul: Es Yayınları.

- Kaplan, Neşe (2005), *Türk Sinemasında Almanya'ya Dış Göç Olgusu ve Kimlik Sorunu*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Şükran Esen, Marmara Üniversitesi.
- Kaplan, Yusuf (2003), “Türk Sineması”, *Dünya Sinema Tarihi*, ed. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı.
- Kauffman, Linda (1986), *Discourse of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fiction*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Kaya, Ayhan (2000), *Sicher in Kreuzberg: Berlin'deki küçük İstanbul - Diasporada Kimliğin Oluşumu*, İstanbul: Büke.
- Kirel, Serpil (2010), *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Kohl, Helmut (2007), “Coalition of the Center: For a Politics of Renewal”, *Germany in Transit: Nation and Migration 1955-2005*, ed. Deniz Göktürk, David Gramling ve Anton Kaes, California: University of California Press.
- Kristeva, Julia (1991), *Strangers to Ourselves*, New York: Columbia University Press.
- Lamarque, Peter ve Stein Haugom Olsen (1994), *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*, Oxford: Clarendon Press.
- Lipsitz, George (1999), “‘Home Is Where the Hatred Is’: Work, Music, and the Transnational Economy”, *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, ed. Hamid Naficy, New York: Routledge.
- Ludat, Irina (2007), “A Question of the Greater Fear”, *Germany in Transit: Nation and Migration 1955-2005*, ed. Deniz Göktürk, David Gramling ve Anton Kaes, California: University of California Press.
- MacKenzie, Scott (2005), “Mimetic Nationhood: Ethnography and the National”, *Cinema and Nation*, ed. Mette Hjort ve Scott MacKenzie, Londra ve New York: Routledge.
- Makal, Oğuz (1994), *Sinemada Yedinci Adam*, İzmir: Ege Yayıncılık.
- McNeely, Connie L. (1995), *Constructing the Nation State: International Organization and Prescriptive Action*, Westport, CT: Greenwood Press.

- Meyers, Eytan (2004), *International Immigration Policy: A Theoretical and Comparative Analysis*, New York: Palgrave Macmillan.
- Minouge, Kenneth R. (2002), *Siyaset ve Despotizm*, çev. Ünal Gündoğan, Ankara: Liberte Yayınları.
- Morin, Edgar (1981), *La Méthode, La Nature de la nature*, cilt 1, Paris: Seuil.
- Morley, David (1999), “Bounded Realms: Household, Family, Community, and Nation”, *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, ed. Hamid Naficy, New York: Routledge.
- Morley, David (2000), *Home Territories, Media, Mobility and Identity*, Londra ve New York: Routledge.
- Morley, David ve Kevin Robins (1995), *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, New York: Routledge.
- Morse, Margaret (1999), “Home: Smell, Taste, Posture, Gleam”, *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, ed. Hamid Naficy, New York: Routledge.
- Naficy, Hamid (1999), “Introduction – Framing Exile: From Homeland to Homepage”, *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, ed. Hamid Naficy, New York: Routledge.
- Naficy, Hamid (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton: Princeton University Press.
- Nicodemus, Katja (2007), “Getting Real”, *Germany in Transit: Nation and Migration 1955-2005*, ed. Deniz Göktürk, David Gramling ve Anton Kaes, California: University of California Press.
- Özbay, F. ve Yücel, B. (2001), “Türkiye’de Göç Hareketleri, Devlet Politikaları ve Demografik Yapı”, *Nüfus ve Kalkınma: Göç, Eğitim, Demokrasi, Yaşam Kalitesi*, ed. F. Özbay, B. Yücel, İ. Sezal, A. Toros, H. Y. Civelek, S. Yener ve İ. Koç, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü.
- Özbek, Meral (1997), “Arabesk Culture: A Case of Modernization and Popular

Identity”, *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, ed. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, Seattle: University of Washington Press.

- Özbek, Yasemin (2012), “Misafir İşçi’den (Gastarbeiter) Alman Türkler’e (Deutschtürken) Almanya’ya Emek Göçü’nün Tarihi”, *Almanya’ya Emek Göçü: Bir Bavul, Umut ve Hayalleriyle Çıktılar Yola*, ed. Ülkü Sözbir Fındıkçioğlu ve E. Zeynep Güler, İstanbul: Yazılama.
- Özgüç, Ağâh (1993), *100 Filimde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Peitz, Christiane (2007), “Everywhere Is Better Where We Are Not”, *Germany in Transit: Nation and Migration 1955-2005*, ed. Deniz Göktürk, David Gramling ve Anton Kaes, California: University of California Press.
- Peters, John Durham (1999), “Exile, Nomadism, and Diaspora: The Stakes of Mobility in the Western Canon”, *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, ed. Hamid Naficy, New York: Routledge.
- Raijman, Rebeca ve Marta Tienda (1999), “Immigrants’ Socioeconomic Progress Post-1965: Forging Mobility or Survival?”, *The Handbook of International Migration: The American Express*, ed. Charles Hirschman, Philip Kasinitz ve Josh DeWind, New York: Russell Sage Foundation.
- Refiğ, Halit (2007), *Sinemada Ulusal Tavır: Halit Refiğ Kitabı*, söy: Şengün Kılıç Hristidis, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Reitz, Jeffrey G. (2001), “Immigration Success in the Knowledge Economy: Institutional Change and the Immigrant Experience in Canada, 1970-1995”, *Journal of Social Issues*, sayı. 57, no. 3, s. 579-613.
- Renan, Ernest (2000), “What Is a Nation?”, *Nation and Narration*, ed. Homi K. Bhabha, Londra ve New York: Routledge.
- Rivkin, Malcom D. (1965), *Area Development for National Growth: The Turkish Precedent*, New York: Frederick A. Praeger, Publishers.
- Robins, Kevin ve Asu Aksoy (2005), “Deep Nation: The National Question and Turkish Cinema Culture”, *Cinema and Nation*, ed. Mette Hjort ve Scott MacKenzie,

Londra ve New York: Routledge.

- Saybaşı, Nermin (2011), *Sınırlar ve Hayaletler*, İstanbul: Metis.
- Schlesinger, Philip (2005), “The Sociological Scope of 'National Cinema'”, *Cinema and Nation*, ed. Mette Hjort ve Scott MacKenzie, Londra ve New York: Routledge.
- Sjaastad, L. A. (1962), “The Costs and Returns of Human Migration”, *Journal of Political Economy*, s. 70.
- Smith, Anthony (2005), “Images of the Nation: Cinema, Art and National Identity”, *Cinema and Nation*, ed. Mette Hjort ve Scott MacKenzie, Londra ve New York: Routledge.
- Smith, Anthony D. (2002), *Ulusların Etnik Kökeni*, çev. Sonay Bayramoğlu ve Hülya Kendir, Ankara: Dost Kitabevi.
- Soja, Edward (1996), *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge: Blackwell.
- Somers, Margaret R. (2006), “Citizenship, Statelessness and Market Fundamentalism: Arendtian Right to Have Rights”, *Migration, Citizenship, Ethnos*, ed. Y. Michal Bodemann and Gökçe Yurdakul, New York: Palgrave Macmillan.
- Sorlin, Pierre (1996), *Italian National Cinema, 1986–1996*, London: Routledge.
- Stokes, Martin (1992), *Türkiye’de Arabesk Olayı*, çev. Hale Eryılmaz, İstanbul: İletişim.
- Stolcke, V., (1995), “Talking Culture: New Boundaries, New Rhetorics of Exclusion in Europe”, *Current Anthropology*, sayı 36, no. 1.
- Sunata, Ulaş (2013), “Göçmen İşçinin Sıla Hasreti, Bir Yabancılaşma Hikâyesi”, *Sosyoloji Dergisi*, 3. Dizi, 27. Sayı, s. 197-218.
- Taft, Ronald (1966), *From Stranger to Citizen*, Londra: Tavistock Publications.
- Tekçe, Belgin (1974), *Urbanization and Migration in Turkey 1955-1965*, Princeton: Princeton University.
- Tekin, Uğur (2012), “Unutulan Tarih: Almanya’da Ford Grevi”, *Almanya’ya Emek*

Göçü: Bir Bavul, Umut ve Hayalleriyle Çıktılar Yola, ed. Ülkü Sözbir Fındıkçıoğlu ve E. Zeynep Güler, İstanbul: Yazılama.

- Toy Par, Ayşe (2009), *El Kapılarında Yeşilçam: 1970 – 1990 Arası Türkiye’de Dış Göç - Sinema İlişkisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Esra Biryıldız, Marmara Üniversitesi.
- TÜİK (2004), *Göç İstatistikleri*, s. 52, Ankara.
- Türk, İbrahim (2001), *Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, İstanbul: Kabalcı.
- Ulusay, Nejat (2008), *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*, Ankara: Dost.
- Üngör, Uğur Ü. (2011), *The Making of Modern Turkey, Nation and State in Eastern Anatolia, 1913-1950*, New York: Oxford.
- Wallerstein, Immanuel (2000), “Halklığın İnşası: Irkçılık, Milliyetçilik ve Etniklik”, *İrk Ulus Sınıf*, ed. Etienne Balibar ve Immanuel Wallerstein, çev. Nazlı Ökten, İstanbul: Metis.
- Yalçın, Cemal (2004), *Göç Sosyolojisi*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Yurdakul, Gökçe (2009), *From Guest Workers Into Muslims: The Transformation of Turkish Immigrant Associations in Germany*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Yurdakul, Gökçe ve Y. Michal Bodemann (2006), “Introduction”, *Migration, Citizenship, Ethnos*, ed. Y. Michal Bodemann and Gökçe Yurdakul, New York: Palgrave Macmillan.
- Zürcher, Erik J. (2004), *Turkey: A Modern History*, New York: I.B. Tauris.